Stephan Klingner · Mihail Miller · Frank Schumacher · Patrick Thomas · Michael Becker



Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken

Grundlagen, Konzepte, Techniken





Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken

Stephan Klingner · Mihail Miller ·
Frank Schumacher · Patrick Thomas ·
Michael Becker

Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken

Grundlagen, Konzepte, Techniken



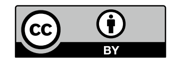
Stephan Klingner
Universitätsrechenzentrum
Universität Leipzig
Leipzig, Deutschland

Frank Schumacher
Informatik
Universität Leipzig
Leipzig, Deutschland

Michael Becker
Universitätsrechenzentrum
Universität Leipzig
Leipzig, Deutschland

Mihail Miller
Institut für Angewandte Informatik e. V.
Leipzig, Deutschland

Patrick Thomas
ALVDIGITAL Systems
Berlin, Deutschland



ISBN 978-3-658-39636-7 ISBN 978-3-658-39637-4 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbiblio-grafie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Planung/Lektorat: Marta Schmidt
Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Danksagung

Das diesem Buch zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01IS18083 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autorinnen und Autoren. Die Projektlaufzeit war von 04/2019 bis 08/2021. Das Projekt wurde unterstützt durch die assoziierten Partner La Chunga Music Publishing, ACT Music und den Meisel Musikverlagen.

Inhaltsverzeichnis

Über die Autoren

Dr.-Ing. Stephan Klingner ist Projektleiter im Bereich Forschung und Entwicklung am Universitätsrechenzentrum an der Uni Leipzig sowie am Institut für Angewandte Informatik e. V. (InfAI). In diesem Rahmen leitet er zahlreiche Forschungsprojekte rund um die Themen Service Engineering und Informationssysteme, vorrangig in den Domänen IT, Musikwirtschaft und Precision Farming. Die Ergebnisse seiner Forschung sind in über 70 internationalen Konferenz-, Buch- und Journalbeiträgen publiziert.

Mihail Miller, M. Sc., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Informatik e. V. (InfAI). Seit 2018 beschäftigt er sich mit zahlreichen Fragestellungen rund um Verwertungsgesellschaften für Urheberrechte an Musikwerken. Das Spektrum reicht dabei von EU-rechtlichen Aspekten über aktuelle Marktstrukturen und die damit verbundenen Dynamiken über prozessuale Zusammenhänge bis hin zu technischen Lösungen für aufkommende und bekannte Probleme.

Dipl.-Inf. (FH), Dipl.-Inf. Frank Schumacher ist Musiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Leipzig, sowie am Institut für Angewandte Informatik e. V. (InfAI). In diesem Rahmen arbeitet er seit 2010 im Themenfeld der IT-Prozesse und Strukturen des Musikbusiness, von der Analyse existierender Strukturen bis zur Entwicklung von Prototypen, die Forschungsergebnisse seines Teams abbilden.

Dipl.-Inf. (TUM) Patrick Thomas ist Geschäftsführer der Firma ALVDIGITAL Systems mit Sitz in Berlin und ein Experte auf dem Gebiet der informationstechnischen Verarbeitung musikalischer Urheber- und Leistungsschutzrechte. Er

verfügt über langjährige Erfahrung in der Beratung von mehr als einhundert deutschen Musikverlagen und Tonträgerfirmen. Dieser Erfahrungsschatz hat die Cloud-Software ALV zum Marktführer auf diesem Gebiet gemacht, getreu dem Motto der Firma: „Automating the Business of Music".

Dr. Michael Becker ist seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Leipzig. Zu seinen Forschungsinteressen zählen Business Process Management und Software/Service Engineering, welche er domänenübergreifend in verschiedenen Forschungsprojekten insbesondere in Zusammenarbeit mit KMU aus der Agrar- und Musikindustrie einsetzt. Seine Forschungsergebnisse sind in über 50 internationalen Konferenz-, Buch- und Journalbeiträgen publiziert.

Abkürzungsverzeichnis

AFMA	Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht
AKM	Autoren, Komponisten und Musikverleger reg. Genossenschaft mbH
AMMRE	Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte
API	Application Programming Interface
AUME	austro mechana
BPMN	Business Process Model and Notation
BPR	Business Process Reengineering
CIS	Common Information System
CISAC	Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs
CRD	Common Royalty Distribution
CRM	Customer Relationship Management
CSV	Comma-separated values (seltener Character-separated values)
CWR	Common Works Registration
D-A-CH	Apronym für Deutschland, Österreich, Schweiz
DIY	„Do it yourself"
EA	Einzelaufstellung
EDI	Electronic Data Interchange
E-Musik	„Ernste Musik"
EU	Europäische Union
E-Verlag	Verlag, der vorrangig Rechteinhaber*innen von E-Musik vertritt
EWR	Europäischer Wirtschaftsraum
GDT	Genossenschaft Deutscher Tonsetzer
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
HTML	HyperText Markup Language

ICE	International Copyright Enterprise
IPI	Interested Party Information
ISRC	International Standard Recording Code
ISWC	International Standard Musical Work Code
IWA	Internet-Werkanmeldung
JSON	JavaScript Object Notation
KI	Künstliche Intelligenz
NA	Nutzungsaufstellung
PDF	Portable Document Format
SACEM	Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
SIAE	Societa Italiana Degli Autori ed Editori
STAGMA	Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte
SUISA	Suisse Auteurs
U-Musik	Unterhaltende Musik
UrhG	Urheberrechtsgesetz
URZ	Universitätsrechenzentrum
U-Verlag	Verlag, der vorrangig Rechteinhaber*innen von U-Musik vertritt
UVW	Unverlegte Werke
VGG	Verwertungsgesellschaftengesetz
WIPO	World Intellectual Property Organization
XML	Extensible Markup Language



1 Einleitung

> *Also globales administratives Verlagsgeschäft sollte umfassen: die Werkanmeldung, das Income-Tracking, die Nutzungsmeldung […], die Abrechnungskontrolle […], eine Reklamation einzureichen wenn man Differenzen feststellt und das dann so lange zu kontrollieren bis dann auch alles ausgeschüttet wurde. (P1, Absatz 98)*

Verlage stehen vor der ständigen Aufgabe, ihr Geschäftsmodell zu innovieren, um mit dem Zeitgeist Schritt zu halten. Während in der Vergangenheit eine Prioritätsverschiebung vom Notendruck hin zur ganzheitlichen Unterstützung urheberrechtlicher Verwertungsprozesse stattfand, ist die Verlagswelt heutzutage mit der fortschreitenden Digitalisierung und Internationalisierung konfrontiert. Die Verwertung musikalischer Werke erfolgt zunehmend globaler, woraus sich ein großes wirtschaftliches Potenzial ergibt. Die Chancen liegen nun in der effektiven und effizienten Nutzung der zahlreichen Verwertungsoptionen in einem gewachsenen internationalen Markt.

Die Vielfalt unterschiedlicher Verwertungsstrukturen birgt jedoch insbesondere für kleine bis mittlere Verlage große Hürden, da durch fehlende Standardisierung die rechtlichen, technischen und organisatorischen Aufwände beträchtlich sind. Gleichzeitig stellt die globale Rechtewahrnehmung einen zunehmend wichtiger werdenden Baustein für den wirtschaftlichen Erfolg und damit auch für den Bestand kleiner und mittlerer Akteure im Musikgeschäft dar.

Verwertungsgesellschaften nehmen dabei als mächtiges Bindeglied, lange Zeit monopolistische Player und Interessensvertretung von Rechteinhaber*innen in den Verwertungsprozessen rund um Urheberrechte eine Schlüsselposition ein.

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_1

Beauftragt von Rechteinhaber*innen verantworten sie treuhänderisch die Lizenzierung von Nutzungen sowie das Inkasso und die Verteilung zugehöriger Tantiemen. In dieser Rolle waren sie lange Zeit alternativlos. Im nationalen Rahmen wurde ihnen für bestimmte Rechtsgegenstände die alleinige Vertretungsbefugnis de jure übertragen. Darüber hinaus festigten sie ihre Monopolstellungen de facto durch die Ausdehnung ihres Repertoires, u. a. durch gegenseitige Vertretungsverträge mit anderen Verwertungsgesellschaften im internationalen Rahmen.

Da der der Markt der Verwertungsgesellschaften jedoch auf gebietsbeschränkte Lizenzmodelle ausgerichtet war, hat die Durchlässigkeit der Digitalisierung einen Dominoeffekt auf dem Markt ausgelöst. Dieser führte über die zunehmenden Forderungen der Lizenznehmer*innen nach einer mediengerechten Lizenzvergabe und den sensibilisierten Gesetzgeber*innen zu einem Markt, der durch asymmetrische Regulierung, Wettbewerb und Komplexität gekennzeichnet ist.

Gleichzeitig bietet die neue Marktlandschaft aber auch Chancen, denn Rechteinhaber*innen und Verlage treffen nun auf einen stärker angeglichenen grenzüberschreitenden Markt, insbesondere im Europäischen Wirtschaftsraum (EWR). In der Vergangenheit wählten kleine und mittlere Verlage zur Erschließung internationaler Tantiemen oftmals den Weg über die heimische Verwertungsgesellschaft oder nutzen Subverlage zur Administration und Verwertung ihrer Rechte auf internationalen Märkten. Mit der Schaffung neuer Rechtsgrundlagen durch die Europäische Union (EU) und getrieben vom wirtschaftlichen Bedarf gehen Verlage auf internationaler Ebene zunehmend direkte Mitgliedschaften in mehreren Verwertungsgesellschaften ein. Dadurch steigt der Gestaltungsspielraum und Prozesse können durch Ausschaltung von Intermediären beschleunigt werden, in gleichem Maße wachsen aber auch Verantwortlichkeiten und Aufwände.

Dieses Buch soll zeigen, dass diese Transformationsprozesse nicht bei rechtlichen und betriebswirtschaftlichen Aspekten aufhören, indem es den Ist-Stand, Herausforderungen und Lösungsansätze insbesondere aus der IT-Perspektive aufzeigt. Die Ausführungen zeigen dabei, dass ein zielführender Einsatz von IT nicht zuletzt durch die Digitalisierung einen Schlüssel für die effiziente Erschließung internationaler Märkte und Verwertungen darstellt.

1.1 Hintergründe und Ausrichtung

Inhaltlich speist sich das Buch sowohl aus wissenschaftlichen Erkenntnissen als auch praktischen Erfahrungen. So basiert es einerseits auf Ergebnissen

des Forschungsprojektes SO/CLEAR[1], in welchem sich die beiden Partner ALVDIGITAL Systems sowie die Forschungs- und Entwicklungsabteilung des Universitätsrechenzentrums (URZ) der Universität Leipzig mit der Entwicklung von IT-Lösungen zur Unterstützung der Internationalisierung von Verwertungen von Urheberrechten beschäftigten. Diese wurde andererseits um die Erfahrungen ergänzt, welche durch den langjährigen Betrieb einer Softwareplattform zum Label- und Verlagsmanagement (ALVDIGITAL) sowie durch die Bereitstellung zahlreicher prototypischer Anwendungen für die Datenverarbeitung in der Musikindustrie (Universität Leipzig) gewonnen werden konnten.

Daraus folgt auch der Charakter des Buchs, welches sich auf dem Grat zwischen Wissenschaft und Praxis bewegt und hin und wieder die Randbereiche mal des einen, mal des anderen Territoriums touchiert. Übergeordnete Prämisse für die Inhalte ist dabei stets die Praxisrelevanz. Folglich liegt die Priorität des Buches auch darin, die Grundlagen für ein allgemeines Verständnis zu schaffen und weniger darin, umfassende Erklärungen für alle Details und Spezialfälle zu liefern.

Entsprechend der fachlichen Expertise der Autoren – es sind allesamt Informatiker – liegt der Schwerpunkt der Betrachtungen auf der technischen Perspektive. Weiterhin werden hin und wieder Verweise auf von den beteiligten Autoren erstellte Software erfolgen, seien es wissenschaftliche Prototypen oder fertige Produkte. Oberstes Ziel dabei ist stets die Vermittlung und Illustration von Inhalten und nicht die Hervorhebung bestimmter Lösungen.

Dank gilt an dieser Stelle auch Malte Zill und Fabian Rack, welche durch Hinweise, Anregungen und Kritik in ihren Reviews signifikant zur inhaltlichen Fundierung des Buches auch außerhalb technischer Thematiken beigetragen haben.

1.2 Zielgruppe

Verlage nehmen in der Musikindustrie eine intermediäre Rolle zwischen Kreativen – den Urheber*innen – und der Wirtschaft wahr. Gleichzeitig ist diese Rolle fakultativ, d. h. nicht alle Urheber*innen werden von einem Verlag vertreten. Viele der nachfolgenden Ausführungen sind für Rechteinhaber*innen allgemein anwendbar, unabhängig davon ob es sich dabei um Urheber*innen oder Verlage handelt. Allerdings verfügen zumeist Verlage über die notwendigen Ressourcen, das wirtschaftliche Interesse und das erforderliche Know-how, um die mit der

[1] https://www.soclear.de

Internationalisierung der urheberrechtlichen Verwertung verbundene Themen wie Rechtsgrundlagen, Prozesse und Datenformate anzugehen.

Die Musikindustrie ist jedoch stark umkämpft, und kleinen und mittleren Unternehmen im EWR wurde in jüngster Vergangenheit nachgesagt, strukturelle, finanzielle und technische Defizite aufzuweisen, was die internationale Verwertung hemmt (KEA 2006b). Dabei ist die Verlagslandschaft in der deutschen Musikindustrie geprägt von kleinen und mittleren Verlagen. Etwas mehr als 83 % der über 1000 Verlage erwirtschaften Umsätze unter einer halben Million Euro (Albiez und Baierle 2021).

Aufgrund der digitalisierungsbedingten Ausweitung der Internationalisierung und der Omnipräsenz oben genannter Problembereiche hat dieses Buch das Ziel, die strukturellen und technischen Grundlagen im Zusammenhang der internationalen Verwertung vorrangig für Verlage aufzubereiten und zu vermitteln. Die Schaffung eines Überblicks soll helfen, sich strukturiert der Thematik zu nähern, fundierte, selbstbestimmte Entscheidungen zu treffen und Lösungsansätze zu entwickeln und umzusetzen.

Obgleich Funktionsweise, Strukturen oder Herausforderungen der Verwertung von Urheberrechten über die verschiedenen Kunstgattungen wie Bild, Text oder Musik hinweg Überschneidungen aufweisen, werden im Folgenden Urheberrechte an Musikwerken sowie dazugehörige Verwertungsstrukturen der Verlage und Verwertungsgesellschaften fokussiert. Parallelen oder Abweichungen zu anderen Kunstgattungen innerhalb des Urheberrechts können vorhanden sein, werden aber nicht gesondert betrachtet.

Auf eine getrennte Darstellung von Eigenheiten nach Kategorien wie der E- und U-Musik zur Unterteilung sogenannter *ernster* und *unterhaltender* Musik wird weitestgehend verzichtet. Auch wenn sich die Rolle, Funktionsweise und Aufgaben der Verlage, welche diese Kategorien repräsentieren (E- und U-Verlage), ähneln, erzwingen die vorhandenen Strukturen jedoch oftmals eine getrennte Betrachtung der beiden Gruppen. Wo notwendig, beugt sich das Buch dieser Unterteilung und legt in diesen Fällen den Fokus auf U-Verlage.

1.3 Struktur

Um die Ausführungen in diesem Buch in den Kontext der gegenwärtigen Marktsituation und ihrer Entstehung einzuordnen, werden zunächst die rechtlichen und wirtschaftlichen Grundlagen der Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken dargestellt (Kap. 2). Die darauf folgenden Betrachtungen konzentrieren sich auf die Schnittstellenaktivitäten der Verlage zu Verwertungsgesellschaften. Der

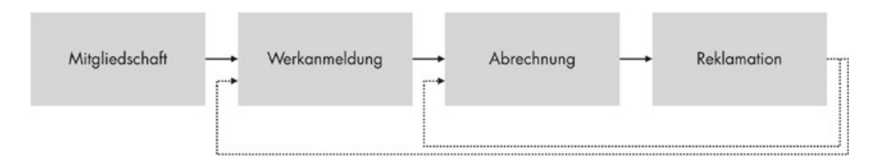


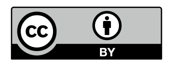
Abb. 1.1 Lebenszyklus der Interaktion von Rechteinhaber*innen mit Verwertungsgesellschaften

Grund dafür ist die wirtschaftliche Relevanz der durch letztere erzielten Einnahmen: 2020 haben in Deutschland Urheber*innen 77 % und Verlage 56 % ihrer Einnahmen über die Ausschüttungen von Verwertungsgesellschaften generiert (DIW Econ GmbH et al. 2020).

Dabei orientiert sich das Buch strukturell an dem Lebenszyklus, welchen Rechteinhaber*innen bei der Interaktion mit Verwertungsgesellschaften üblicherweise durchlaufen (siehe Abb. 1.1). Im Einzelnen werden die organisatorischen und technischen Aspekte beschrieben, beginnend mit der Mitgliedschaft bei einer Verwertungsgesellschaft (Kap. 3) über die Anmeldung der Werke bei einer solchen (Kap. 4), die Ausschüttung von Tantiemen für durch die Verwertungsgesellschaft abgewickelte Lizenzierungen (Kap. 5) sowie Kontrolle und ggf. notwendige Reklamationen der zugehörigen Abrechnungen (Kap. 6).

In Kap. 8 werden die vorangehend beschriebenen Thematiken aus verschiedenen Perspektiven kritisch reflektiert. Abschließend werden in Kap. 9 mögliche Zukunftsszenarien für die Entwicklung der Musikindustrie unter den Gesichtspunkten der erläuterten Aspekte skizziert.

Den einzelnen Kapiteln werden einleitende Zitate von Vertreter*innen deutscher Musikverlage vorangestellt. Diese werfen einen plakativen Blick aus der Praxis auf das jeweilige Thema und dienen so der Illustration der in den Kapiteln behandelten Thematiken sowie der Herstellung bzw. Verdeutlichung des Praxisbezugs. Die zugehörige Erhebung wird in Abschn. 3.1 vorgestellt.


BY

2 Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken

> *Platz 1 ganz klar Deutschland. Das liegt vor allem am Live- und Radio-Geschäft. Da kommen hier die meisten Einnahmen her. Bei den Künstlern die Streaming affiner sind, da ist es gerne mal weltweit. Bei Sync-Deals variiert das, je nachdem welches Land gerade welche Rechte einkauft. (P5, Absatz 21)*

Die Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken ist ein komplexes Gefüge mit unterschiedlichen Akteursgruppen, vielschichtigen rechtlichen Perspektiven durch die zahlreichen Verwertungsmöglichkeiten von Musik sowie einer Vervielfachung vorgenannter Dimensionen durch die fortschreitende Internationalisierung der Verwertung. Die folgenden Kapitel unterstützen den Einstieg in die Thematik und legen die Grundlagen für die weiterführenden Themen.

Den Ausgangspunkt bilden die Vorstellung der Rechtsgrundlagen sowie die Einführung der Akteure und ihre Einordnung in die Wertschöpfungskette (Abschn. 2.1). Wie ihr Name bereits suggeriert, sind Verwertungsgesellschaften an zahlreichen Verwertungsmöglichkeiten als Bindeglied zwischen Lizenznehmer*innen und Lizenzgeber*innen beteiligt, weshalb ein Blick auf deren Marktstruktur und ihre Rolle in der Wahrnehmung von Musikurheberrechten einen weiteren wichtigen Aspekt darstellt (Abschn. 2.2). Dieser Markt existiert jedoch nicht losgelöst von externen Einflüssen. Die durch Digitalisierung getriebene Verdichtung der globalen Musikverwertung sowie die aus politischen Bestrebungen resultierenden rechtlichen Änderungen bewirkten eine starke Dynamisierung auf dem Markt der Verwertungsgesellschaften. Eine wesentliche Entwicklung ist dabei die Möglichkeit direkter Mitgliedschaften von Urheber*innen und Verlagen bei mehreren internationalen Verwertungsgesellschaften (Abschn. 2.2.2),

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_2

eine Entwicklung, die auch Änderungspotenzial für den gesamten Markt der Verwertungsgesellschaften hat (Abschn. 2.2.5).

Den zweiten großen inhaltlichen Block dieses Kapitels bilden die Ausführungen zu Musikverlagen, welche neben den Verwertungsgesellschaften ebenfalls im Kern Verwaltungseinheiten darstellen, die Rechteinhaber*innen bei der wirtschaftlichen Wahrnehmung ihrer Urheberrechte unterstützen. Hier wird in Abschn. 2.3.1 ein kurzer Blick auf die Historie von Musikverlagen geworfen, mit Schwerpunkt auf das Zusammenspiel mit Verwertungsgesellschaften. In den Abschn. 2.3.2 sowie 2.3.3 wird den Fragen nach der Rolle und den Herausforderungen von Verlagen in Gegenwart und Zukunft nachgegangen.

2.1 Rechtliche Grundlagen und Verwertungsstrukturen

Die Verwertung von Urheberrechten als Wirtschaftsgüter kann auf drei Ebenen betrachtet werden. Dies ist zunächst die rechtliche Sicht auf das Urheberrecht und dessen legitimen Schutz (erste Ebene). Weiterhin ist dies die Übertragbarkeit von Werknutzungsrechten von den Rechteinhaber*innen an Dritte. Dazu zählt die betriebliche Sicht der kontrollierten Einräumung von Nutzungsrechten (zweite Ebene) und die überbetriebliche Sicht, die weiter abstrahiert und die zwischengesellschaftlichen Verwertungsstrukturen in den Blick nimmt, die bei der Einräumung von Nutzungsrechten zwischen Verwaltungseinheiten auftreten (dritte Ebene).

2.1.1 Die rechtliche Ebene: Legitimation von Urheberrechten

Urheber*innen haben umfassende Ausschließlichkeitsrechte an ihren kreativen Schöpfungen, die durch mehrere internationale Verträge weitestgehend harmonisiert sind: Beiträge hierzu leisten vor allem die (revidierte) Berner Übereinkunft (RBÜ[1]), welche zum aktuellen Stand von 179 Ländern[2] unterzeichnet wurde, sowie der WIPO-Urheberrechtsvertrag (WCT[3]).

Grundsätzlich werden zwei Arten von Urheberrechten unterschieden: Persönlichkeits- und Verwertungsrechte. Während die Persönlichkeitsrechte die

[1] Die Berner Übereinkunft wurde 1886 angenommen und zuletzt 1979 in Paris angepasst.

[2] Stand 1. Oktober 2020; siehe „WIPO Copyright Treaty“ World Intellectual Property Organisation (WIPO) 2020.

[3] abgeleitet von der englischen Bezeichnung

Urheberschaft und die Integrität der Urheber*innen schützen (siehe u. a. Art. 6bis RBÜ; § 12–14 UrhG), sind Verwertungsrechte Gegenstand diverser Verwertungsstrukturen der Öffentlichkeit. Tab. 2.1 bietet einen Überblick relevanter Verwertungsrechte.

Nicht zu den Urheberrechten selbst gehören die Leistungsschutzrechte. Jene Rechte schützen Leistungen, die der kreativen Schöpfung von Werken ähneln oder mit Werken zusammenhängen, aber nicht im unmittelbaren Interesse des Werkes selbst zu schützen sind. Diese sind in Deutschland in den §§ 70–95 UrhG geregelt.

Während die Rechtsverweise in Tab. 2.1 zeigen, dass die internationalen Übereinkünfte weitestgehend eindeutig in deutsches Recht transponiert wurden, unterliegt die Gegenwartsbezogenheit der Gesetzeslage durch technologischen und gesellschaftlichen Wandel stetiger Prüfung.

Um die Allgemeingültigkeit der Gesetzeslage in der Zeitläufte zu schützen, steht die Legislative vor der ständigen Herausforderung, Gesetze gleichzeitig so abstrakt wie möglich und so konkret wie nötig zu schreiben. Da die Begriffsinhalte der Verwertungsrechte somit nicht immer klar definiert sind, spiegelt sich dies in erster Linie in unterschiedlichen richterlichen Auslegungen.

So wird häufig der Begriffsinhalt des *Bearbeitungsrechts* debattiert. Einerseits sind die Grenzen zwischen einer Bearbeitung und einem neu geschaffenen Werk mit „hinreichenden Abstand zum benutzten Werk" (§ 23 Absatz 1 Satz 1 UrhG) nicht klar definiert. Zwar können unterschiedliche Maße, wie die Schöpfungshöhe der Veränderung des Werkes (Frieler und Müllensiefen 2020) oder die Erkennbarkeit des Originalwerks (Czychowski und Düstersiek 2020) zur Beurteilung hinzugezogen werden, doch sind diese subjektiver Natur und lösen somit die Rechtsunsicherheit nicht auf. Andererseits sind auch die Grenzen zwischen einer einfachen Interpretation mit geringfügigen Anpassungen und einer Bearbeitung ebenfalls nicht streng gezogen. Auch hier lässt die Legislative aufgrund ihrer Unbestimmtheit viel Spielraum für richterliche Auslegungen zu.

Eine unzureichende Abgrenzung des begrifflichen Inhalts und damit verbundene Rechtsunsicherheiten können zu einem geringeren Rechtsschutz sowohl aufseiten der Rechteinhaber*innen als auch aufseiten der Nutzer*innen führen. So prüfte das Amt für Urheberrechte der Vereinigten Staaten 2016 die nationale Implementierung des *Rechts der öffentlichen Zugänglichmachung*. Das Amt stellte fest, dass die bislang bestehende nationale Gesetzeslage alle Instanzen der oft in diesem Zusammenhang erwähnten Verwertungen, wie solchen von On-Demand Streamingdiensten, abdeckt. Auch prüfte das Amt die Implementierung des Rechts im Ausland sowie die Praktizierbarkeit der Änderung. Die Empfehlung fiel auf die Beibehaltung der bestehenden Gesetzeslage.

Tab. 2.1 Überblick relevanter Verwertungsrechte

Bezeichnung/ Rechtsverweis	**Beschreibung**
Vervielfältigungsrecht Art. 9 RBÜ; § 15 UrhG	Erlaubt es seinen Inhabern, das Werk zu materialisieren – im Falle von Musik durch eine Audioaufzeichnung – bzw. in dessen materialisierter Form zu kopieren
Verbreitungsrecht Art. 6 WCT; § 17 UrhG	Erlaubt es seinen Inhabern, das Werk in materialisierter Form der Öffentlichkeit anzubieten oder in Verkehr zu bringen
Aufführungsrecht Art. 11 RBÜ; § 19 UrhG	Erlaubt es seinen Inhabern, Musikwerke in nicht-materialisierter, persönlicher und/oder bühnenmäßiger einer Öffentlichkeit darzubieten
Senderecht Art. 11bis RBÜ; § 20 UrhG	Erlaubt es seinen Inhabern, Musikwerke der Öffentlichkeit durch eine Rundfunksendung darzubieten – sei es durch eine Ausstrahlung im Hörfunk, Fernsehen, über Kabel oder Satellitentechnik. Trotz rechtlicher Abgrenzung des Senderechts vom Aufführungsrecht werden die Begriffe oft unter letzterer Bezeichnung subsumiert
Recht der öffentlichen Zugänglichmachung Art. 8 WCT; § 19a UrhG	Erlaubt es seinen Inhabern, Werke in einer solchen Art der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, dass Mitglieder der Öffentlichkeit es an einem von ihnen selbst gewählten Ort, zu einer selbst gewählten Zeit abrufen können. Während diese Definition technologieagnostisch verfasst wurde, und somit generalisierend ist, wird das Recht vorwiegend im Kontext des Online-Streaming angewendet. Wichtig ist dabei die Eigenschaft „on-demand", also das der Abruf vom Nutzer angesteuert wird; fortlaufende (passive) Streaming-Kanäle unterliegen dem Senderecht
Bearbeitungsrecht Art. 12 RBÜ; § 23 UrhG	Das Bearbeitungsrecht ist das Recht des Urheberrechtsinhabers, sein Werk zu bearbeiten. Grundsätzlich umfasst dieses Recht sowohl Anpassungen am Werk selbst, wie u. a. der Textdichtung, des Arrangements, der Harmonie oder der Melodie, aber auch Neukontextualisierungen wie der Synchronisation mit anderen Werken. In der Praxis handelt es sich dabei oft um die Schaffung eines audiovisuellen Werkes aus Bewegtbildern und Tonwerken

Doch gerade in solchen Klärungsverfahren zeigt sich, dass die formelle Ausgestaltung der Wahrnehmung von Verwertungsrechten Sicherheit bei ihrer Durchsetzung schafft. Die Einräumung von Nutzungsrechten im Zusammenhang der vorgenannten Verwertungsrechte von Inhaber*innen an Dritte ist zugleich ihre wirtschaftliche Legitimation und Voraussetzung für ihre zentralisierte Verwaltung.

2.1.2 Die betriebliche Ebene: Die Einräumung von Nutzungsrechten

Die kontrollierte Einräumung und Verwaltung von Nutzungsrechten ist eine komplexe Aufgabenstellung, welche bei hohem Nutzungsaufkommen von einzelnen Rechteinhaber*innen kaum zu bewältigen ist, sodass ihre Übernahme durch größere Verwaltungseinheiten, wie Verlagen und Verwertungsgesellschaften, eine attraktive Option für Urheber*innen darstellt. Mit der gebündelten Verwaltung von Nutzungsrechten können diese Skaleneffekte erzielen und Verwaltungskosten senken.

Die Einräumung von Nutzungsrechten kann wahlweise einfach oder ausschließlich (exklusiv) sowie uneingeschränkt oder zeitlich, räumlich bzw. inhaltlich begrenzt erfolgen (§ 31 UrhG). In der Regel erfolgt die Einräumung von Rechten an Verlage und Verwertungsgesellschaften von ihren ursprünglichen Rechteinhaber*innen in ausschließlicher Form.[4] Je nach Größe verhandeln Verwaltungseinheiten wie Verlage oder Verwertungsgesellschaften (einfache) Nutzungsrechte an dem von ihnen verwalteten Repertoire mit einem umfangreichen Netz von Lizenznehmenden, das im Fall von Musikurheberrechten von lokalen Gastronomiebetrieben bis zu globalen Plattformen wie Streamingdiensten reicht. Die Nutzung der Rechte durch Dritte ist angemessen zu vergüten (§ 32 UrhG).

Die Geschäftsmodelle von Verwertungsgesellschaften und Verlagen ähneln sich hierbei im Wesentlichen, da sie zwei Märkte gleichzeitig bedienen: den vorgelagerten (upstream) Markt, der sich an die Urheber*innen richtet, und den nachgelagerten (downstream) Markt, der sich an die Lizenznehmenden richtet.

Auf der Seite von Rechteinhaber*innen übernehmen Verlage die Aufgabe, deren Werke zu vervielfältigen und zu verbreiten. Urheber*innen profitieren vor allem durch künstlerische und finanzielle Unterstützung durch die Verlage,

[4] Dies hat zur Folge, dass die ursprünglichen Rechteinhaber*innen zwar weiterhin die Verwertungsrechte an den Werken besitzen, diese aber ohne die Einräumung einfacher Nutzungsrechte durch die sie vertretenden Verwaltungseinheiten selbst nicht nutzen können.

sowie durch ihre Geschäftsbeziehungen, Vermittlungs- und Werbedienste. Zudem agieren Verlage häufig gemeinsam mit Verwertungsgesellschaften (Europäische Kommission 2018, S. 4).

Verwertungsgesellschaften konzentrieren wiederum die Kataloge einer breiten Menge an Verlagen und anderer Rechteinhaber*innen. Verwertungsgesellschaften unterliegen im Hinblick auf die Wahrnehmung und Lizenzierung der von ihnen verwalteten Gegenstände zu angemessenen Bedingungen einem doppelten Kontrahierungszwang gegenüber ihren Rechteinhaber*innen (§ 9 VGG) und Lizenznehmer*innen (§ 36 VGG). Aufgrund entsprechender Skaleneffekte sind sie in der Lage, Nutzer*innen ihres Repertoires einen breitflächigen Zugang zu geringeren Kosten zu bieten, sowohl in Bezug auf die bei diesen entstehenden Suchaufwand als auch auf die direkten Lizenzgebühren. Eine wichtige Voraussetzung hierfür ist die Vereinheitlichung der Lizenzierungsprozesse, welche sich in der festen Definition von „Rechtebündeln", in Standardverträgen mit Rechteinhaber*innen und entsprechenden Pauschaltarifen für Lizenznehmer*innen widerspiegelt. Pauschaltarife haben den Effekt, dass die Höhe der Lizenzkosten nicht von einem bestimmten Werk abhängt, sondern von Nutzungsart und -umfang des Repertoires einer Verwertungsgesellschaft. In der Regel müssen Lizenznehmer*innen nach erfolgter Nutzung darüber berichten, welche Werke sie im Rahmen der erworbenen Lizenzrechte genutzt haben. Auf dieser Grundlage nimmt die Verwertungsgesellschaft dann die Verteilung der Tantiemen vor.[5]

Demzufolge sind die Aufgaben von Verwertungsgesellschaften deutlich administrativer. Diese bestehen vorwiegend in der Lizenzierung von Nutzungsrechten, der Überwachung und Prüfung ihrer Rechtmäßigkeit sowie des Inkassos von Lizenzgebühren und der ihm folgenden Abrechnung von Tantiemenzahlungen an die zugehörenden Rechteinhaber*innen (WIPO 2004, S. 100–124; Andersen et al. 2000). Abb. 2.1 veranschaulicht die soeben dargestellten Verwertungsstrukturen

[5] Neben dieser Art der freiwilligen Lizenzierung durch Lizenznehmer*innen gibt es auch gesetzlich vorgeschriebene Vergütungsansprüche, in Deutschland auch „Pauschalabgaben" genannt (siehe z. B. § 54 UrhG). Diese sind zwar von Land zu Land unterschiedlich, beziehen sich aber meist auf die Herstellung oder den Betrieb von Leermedien unter der Grundannahme, dass diese die Vervielfältigung von urheberrechtlich relevanten Werken ermöglichen. Da unklar ist, welche Kopien auf dieser Grundlage letztlich tatsächlich angefertigt werden, werden die daraus resultierenden Tantiemen nicht auf der Basis tatsächlicher Nutzungsdaten, sondern anhand von Heuristiken wie Nutzungshäufigkeiten aus anderen Bereichen und statistischen Hochrechnungen verteilt. Ähnlich verhält es sich bei Lizenznehmern mit geringem Umsatzvolumen, wie z. B. lokalen Gastronomiebetrieben oder Diskotheken. Hier werden die tatsächlichen Nutzungsgegebenheiten nur sporadisch überprüft und bei Bedarf hochgerechnet.



Abb. 2.1 Veranschaulichung der vorgelagerten Verwertungsstrukturen

und umreißt damit den vorgelagerten wirtschaftlichen Wertschöpfungskreislauf für Urheberrechte an Musikwerken.

Der Ankerpunkt des nachgelagerten Wertschöpfungskreislaufs sind die Nutzungsrechte, die von Lizenznehmenden erworben werden. Verwertungsgesellschaften lizenzieren vor allem Nutzungsrechte, die standardisiert tarifiert werden können und eine geringere Nähe zum Werk aufweisen – dies sind vor allem die sogenannten *mechanischen Rechte*[6] (MR) und *Aufführungsrechte*[7] (AR). Verlage hingegen lizenzieren Rechte, die sehr eng mit den Werken zusammenhängen,

[6] Nutzungsrechte im Zusammenhang mit der Verbreitung und Vervielfältigung von Musikwerken auf Tonträgern (mechanischer, analoger oder digitaler Art) werden häufig „mechanische Rechte" bezeichnet, da zur Zeit ihrer ursprünglichen Legitimation nur die mechanische Speicherform (Klavierrolle) existierte.

[7] Aufgrund gesellschaftlicher Prägung im Laufe der Zeit, wird die Bezeichnung „Aufführungsrechte" heute noch häufig als Sammelbegriff für alle Formen der nicht-materialisierten Werkrepräsentationen genutzt, da es zum Zeitpunkt ihrer originären Legitimation keine anderen Formen der Aufführung gab als die, die vor Ort und durch menschliche Hand stattfanden.

z. B. grafische Rechte (Notensatz), Bearbeitungsrechte und große Rechte (bühnenmäßige Aufführungen) nach individueller Erwägung. Näheres hierzu wird Abschn. 2.3 beschrieben.

Eine überaus beliebte Nutzungsart im Zusammenhang mit Bearbeitungsrechten ist die Kombination von vertonten Musikwerken mit bewegten Bildwerken (vgl. Music Industry Insights 2018). Die Nutzungsrechte für die Herstellung und Verbreitung solcher multimedialer Werke werden häufig zusammen mit den leistungsschutzrechtlichen Einräumungen unter den Bezeichnungen „Herstellungsrechte", „Synchronisationsrechte" oder kurz „Sync" lizenziert.

Nutzungsrechte können auf unterschiedliche Weise gebündelt und somit in verschiedenen Rechtebündeln lizenziert werden – ein Sachverhalt, der mit zunehmenden Nutzungsoptionen komplexer wird, sowohl für Rechteinhaber*innen als auch für Lizenznehmende. Die Individualisierbarkeit der Lizenzierungsprozesse kann rechtliche Unsicherheiten mit sich ziehen, gerichtliche Klärungsverfahren erfordern, zu höheren Verwaltungskosten und Lizenzierungskosten führen und somit Unzufriedenheit auf dem Markt stiften (Bristows 2014).

Dies ist insbesondere bei internationalen geschäftlichen Aktivitäten relevant, da hier begriffliche Unklarheiten und Ambiguitäten recht deutlich zu Tage treten. Um eine detaillierte Übersicht der verschiedenen Rechtebündel bei der Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken zu erstellen, haben wir die Transparenzberichte von 21 Verwertungsgesellschaften der Europäischen Union sowie die dort aufgeführten lizenzierten Nutzungsarten untersucht (Miller und Klingner 2022b).

Die Verwertungsgesellschaften verwendeten unterschiedliche Bezeichnungen für dieselben Begriffe, gruppierten die Lizenzerträge und Tantiemenverteilungen meist nach den oben aufgeführten Hauptkategorien (mechanische Rechte und Aufführungsrechte), seltener aber auch nach den durch internationale Verträge wie die Berner Übereinkunft und den WIPO-Urheberrechtsvertrag harmonisierten Verwertungsrechten und schließlich am häufigsten nach Nutzungsarten unter Bezugnahme auf die konkreten Praxiskonstellationen. Bei den letztgenannten Gruppierungen waren, wenig überraschend, die größten Unterschiede in der Einordnung der Lizenzerträge und Tantiemenverteilungen zu verzeichnen. Die meisten Nutzungsarten ließen sich jedoch anhand von vier Metakonzepten klassifizieren:

1. Die betroffenen Verwertungsrechte/die ihnen übergeordneten Kategorien.
2. Die Art des/der Lizenznehmenden.
3. Das Endnutzermedium.
4. Die Repräsentations- /Manifestationsform des Werkes.

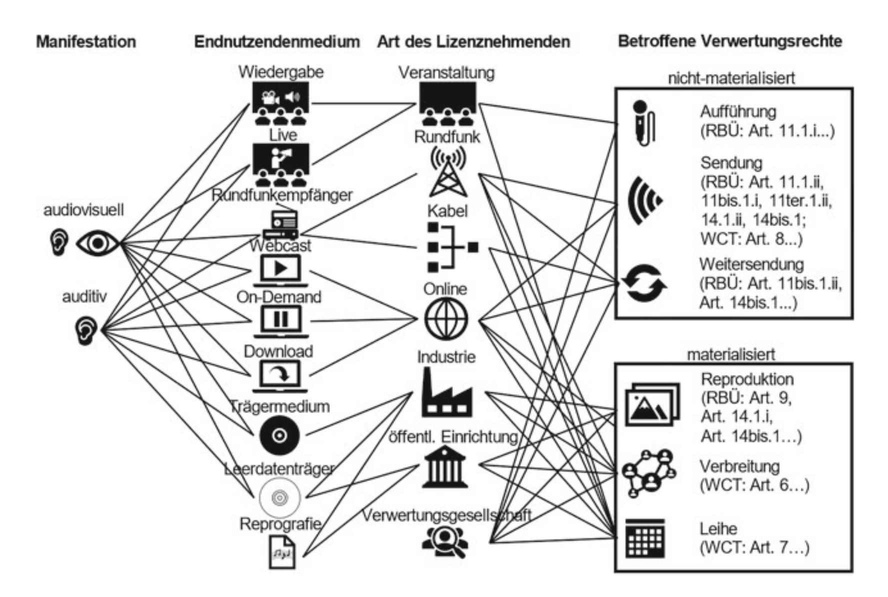


Abb. 2.2 Nutzungsarten in der Verwertungspraxis von Verwertungsgesellschaften

Für jedes Metakonzept wurden auf der Grundlage der Transparenzberichte mehrere Elementarkonzepte, also Instanzen der Metakonzepte, ermittelt. Die Nutzungsarten lassen sich somit durch die Verbindung von Elementarkonzepten verschiedener Arten von Metakonzepten beschreiben (siehe Abb. 2.2).

Sicherlich spiegeln die Nutzungsarten in Abb. 2.2 nicht alle Varianten von Wahrnehmungspraktiken von Verwertungsgesellschaften wider, doch dürften sie einen facettenreicheren Überblick bieten als die herkömmliche Unterscheidung nach den Hauptnutzungskategorien (AR/MR) oder nach individuellen, vage definierten Rechtsbegriffen. Mit einer einheitlichen Kommunikation über die Verwertungswege, einer Terminologie der Nutzungsarten, könnten Sachverhalte schneller konkretisiert werden, was die Kommunikation und Vergleichbarkeit erheblich vereinfachen kann. Die eindeutige Benennung von Nutzungsarten ist eine wichtige Voraussetzung für die Etablierung einer branchenweiten Sprache, die über betriebliche und auch nationale Grenzen hinausgeht.

2.1.3 Die überbetriebliche Ebene: zwischengesellschaftliche Verwertungsstrukturen

Zwischen den vorgestellten Akteuren gibt es unterschiedliche Konstellationen, die durch gemeinsames Handeln kooperative Ansätze ermöglichen, um den Bedürfnissen von Urheber*innen und Lizenznehmenden besser gerecht zu werden.

Hierzu kann beispielsweise die Wahrnehmung von Nutzungsrechten an den Werken der von ihnen vertretenen Urheber*innen kooperativ aufgeteilt werden. Dies kann sowohl auf den Nutzungsrechten[8] an sich beruhen (*vertikale* Teilung) als auch auf deren Ausübung in geografischer Abhängigkeit[9] fußen (*horizontale* Teilung).[10]

Die vertikale Teilung kann auf überbetrieblicher Ebene zwar prinzipiell in beliebiger Form erfolgen, solange die zu verwaltenden Rechtspakete klar definiert sind; die gängigste Form ist jedoch die Unterscheidung nach den Hauptkategorien. So vergibt die Verwertungsgesellschaft AKM Nutzungsrechte für Aufführungsrechte von Musikwerken innerhalb von Österreich, während die Tochtergesellschaft AUME für Lizenzierungen mechanischer Rechte zuständig ist. Ähnliche Aufteilungen bestehen weltweit auch in anderen Ländern, z. B. zwischen den Verwertungsgesellschaften BUMA/STEMRA in den Niederlanden. Einen Sonderfall stellen die Verwertungsgesellschaften STIM, TONO, KODA, TEOSTO und STEF (Schweden, Norwegen, Dänemark, Finnland und Island) dar, bei denen mechanische Rechte ihres Repertoires von der NCB (Dänemark) verwaltet werden[11]. In der Praxis zeichnen sich diese Konstellationen dadurch aus, dass die Wahrnehmungsberechtigten keinen direkten Kontakt zu den Tochtergesellschaften haben und somit auch keinen direkten Einfluss auf deren Aktivitäten nehmen können.

In Bezug auf die horizontale Teilung wird die Verwaltung von Urheberrechten in der Regel immer noch zum Großteil nach dem Territorialitätsprinzip geregelt: Das bedeutet, dass Verwertungsgesellschaften und Verlage die Nutzungsrechte an den von ihnen verwalteten Repertoires/Katalogen üblicherweise innerhalb der territorialen Grenzen ihrer wirtschaftlichen Niederlassung verwalten und für Nutzungen im Ausland ihre Wahrnehmungsrechte an die dort ansässigen Einheiten übertragen.

[8] Ergo gleicher geografischer Vertretungsbereich, unterschiedliche vertretene Rechte.

[9] Ergo gleiche vertretene Rechte, unterschiedlicher geografischer Vertretungsbereich.

[10] https://ec.europa.eu/competition/mergers/cases/decisions/m8989_610_7.pdf

[11] https://www.ncb.dk/index.php?page_id=1009#our-role.

Die Vereinbarungen zwischen Verwertungsgesellschaften in Bezug auf die ein-/gegenseitige Repräsentation werden im deutschen VGG als Repräsentationsvereinbarungen tituliert (§ 44 VGG). Die Unterscheidung zwischen horizontalen und vertikalen Rechtsabtretungen zwischen Verwertungsgesellschaften hat in jüngster Zeit durch zunehmende Online-Nutzungen an Bedeutung gewonnen. Näheres hierzu wird Abschn. 2.2 beschrieben.

In der Verlagspraxis regeln Co-Publishing-Vereinbarungen die vertikale Teilung der Nutzungsrechte. Die häufigste Situation ist die Aufteilung zwischen Autor*in und Verlag. Wenn an einer Komposition mehrere Autor*innen beteiligt sind, kommt es aber auch dazu, dass mehrere Verlage mit ihren respektiv vertretenen Autor*innen Co-Publishing-Vereinbarungen schließen und somit an den Werken, die Rechtebündel vertikal unter sich aufteilen; Subverlagsverträge dienen der horizontalen Aufteilung der Nutzungsrechte zwischen Verlagen und bilden in der Regel die territoriale Aufteilung der Verwertungsgesellschaften nach. Dies wird vor allem aus der Motivation heraus umgesetzt, Vergütungsansprüche in ausländischen Märkten schneller und kostengünstiger zu erhalten.

Da der Charakter der verlegerischen Tätigkeit zunehmend dienstleistungsorientiert wird, gibt es neben der klassischen Einräumung von Nutzungsrechten, wie sie in traditionellen Subverlagsverträgen vorgesehen ist, auch die Möglichkeit der Auslagerung von Geschäftsprozessen auf andere (Administrations-)Verlage. In diesem Fall behält der auftraggebende Verlag die Ausschließlichkeit seiner Nutzungsrechte und der beauftragte Verlag übernimmt die Aufgaben in einem begrenzten Umfang gegen eine entsprechende Gebühr.

Die genannten Möglichkeiten der vertikalen und horizontalen Teilung der Rechtewahrnehmung durch Verlage oder Verwertungsgesellschaften haben eine kooperative, lose-gekoppelte Natur. Kollaborative Ansätze wiederum setzen voraus, dass zusammen agierende Unternehmenseinheiten zur Erreichung ihrer Zielstellungen in eine gemeinsame Aufbau- und Ablauforganisationen investieren. Dies spiegelt sich auf dem Markt durch Zusammenschlüsse mehrerer Verwertungsgesellschaften oder Verlage wider.

Um die beschriebenen Verwertungsstrukturen in einen ganzheitlichen Kontext zu integrieren, wurde von den Autoren eine Ontologie[12] entwickelt (Abb. 2.3). Diese Ontologie bietet einen Überblick der komplexen Thematik urheberrechtlicher Verwertungsstrukturen und soll die Einordnung von Sachverhalten unterstützen (Miller und Klingner 2022b). Ebenso stellt sie einen maschinenlesbaren semantischen Ausdrucksraum zur Verfügung, der z. B. zur Auszeichnung von

[12] Verfügbar unter: https://cdn.creativeartefact.org/crm-ontology/crm-ontology.ttl zuletzt geprüft am 07.03.2022; Kennzeichnungen derzeit nur auf Englisch verfügbar.

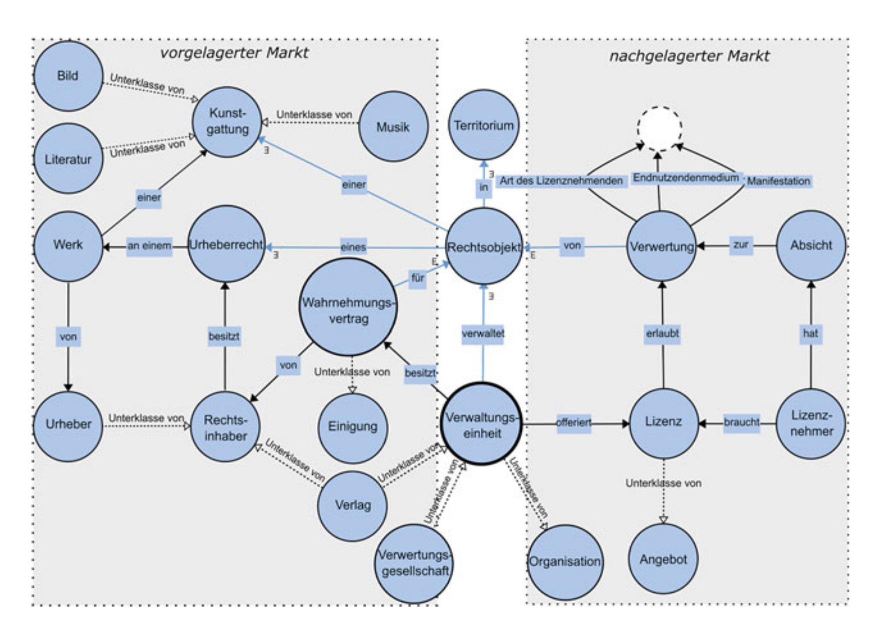


Abb. 2.3 Visualisierung der „Ontologie der kollektiven Rechtewahrnehmung"

Webdokumenten verwendet werden kann. So können Verwaltungseinheiten unter anderem ihre Dienstleistungen sowie Einnahmen und Kosten präzise und eindeutig kennzeichnen. Bei zweckmäßiger Anwendung würde dies die Auffindbarkeit und Vergleichbarkeit der jeweiligen Inhalte erhöhen.

Die Vielfalt der überbetrieblichen Konstellationen zeigt sich vor allem in den jüngsten Zeitdekaden, welche durch die fortschreitende Durchlässigkeit der Digitalisierung und die ihr folgenden Rechtsharmonisierungen geprägt wurden. Sowohl Verwertungsgesellschaften als auch Verlage unterlagen einem massiven Marktwandel, der in den folgenden Kapiteln nachgezeichnet werden soll.

2.2 Verwertungsgesellschaften damals und heute

Verwertungsgesellschaften spielen eine zentrale Rolle bei der Verwertung von Urheberrechten. Sie sind aus der Notwendigkeit heraus entstanden, dafür zu sorgen, dass Urheber*innen eine angemessene Vergütung erhalten, wenn ihre Werke

der Öffentlichkeit durch Dritte zugänglich gemacht werden. Dies ist notwendig, da Urheber*innen als Einzelpersonen nicht in der Lage sind, die Vielfalt an Nutzungsarten zu überwachen und das Inkasso der Lizenzzahlungen selbstständig durchzusetzen – eine Tatsache, die sich trotz zunehmender Digitalisierung deutlich zeigt.

Anders als kommerzielle Akteure handeln Verwertungsgesellschaften grundsätzlich im kollektiven Interesse ihrer Mitglieder. Dies zeigt sich zum einen in ihrer Rolle als Solidargemeinschaften, welche grundsätzlich ihre Mitglieder unter gleichen Bedingungen behandeln, z. B. indem einheitliche Sätze für Verwaltungsabzüge erhoben und Stimmrechte bei Generalversammlungen zugestanden werden. Zum anderen wird dies auch in ihrer Rolle als Kulturfördererinnen deutlich, was sich sowohl in den Abschlägen für soziale und kulturelle Zuwendungen als auch in der Durchsetzung von Rechten gegenüber großen Marktakteuren äußert. So führte beispielsweise die deutsche Verwertungsgesellschaft GEMA einen jahrelangen Rechtsstreit gegen die Online-Plattform YouTube (Stade 2021) – der sich in hohen Verhandlungs- und Prozesskosten niederschlug: Ein Akt, der für einzelne Urheber*innen undenkbar gewesen wäre.

Doch in den jüngsten Dekaden erwuchsen scheinbar unversöhnliche Entwicklungen, die einerseits zur Fragmentierung des Marktes der kollektiven Wahrnehmung und andererseits zu dessen Konsolidierung führten. Auf diese gegenläufigen Marktbewegungen, ihre Ursachen, Wirkungen und Potenziale wird in den folgenden Abschnitten näher eingegangen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf europäischen Verwertungsgesellschaften, auf ihren Beziehungen zueinander und zu den Rechteinhaber*innen, insbesondere den Musikverlagen.

2.2.1 Kollektive Rechtewahrnehmung – ein Marktgefüge im Wandel der Zeit

Ein charakteristisches Merkmal des internationalen Marktes für die Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken, das bereits im vorangegangenen Abschnitt grob umrissen wurde, ist die weit verbreitete horizontale Teilung der Rechtewahrnehmung anhand von geografischen Gebietsbeschränkungen in der gegenseitigen Vertretung von Repertoires gleichartiger Rechte bei Verwertungsgesellschaften. Die Wurzeln dieser – heute allgegenwärtigen – Praxis werden häufig mit dem bereits 1936 entstandenen Mustervertrag für zwischengesellschaftliche Vereinbarungen der *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs*[13]

[13] zu deutsch: *Internationaler Verband der Gesellschaften der Schriftsteller und Komponisten.*

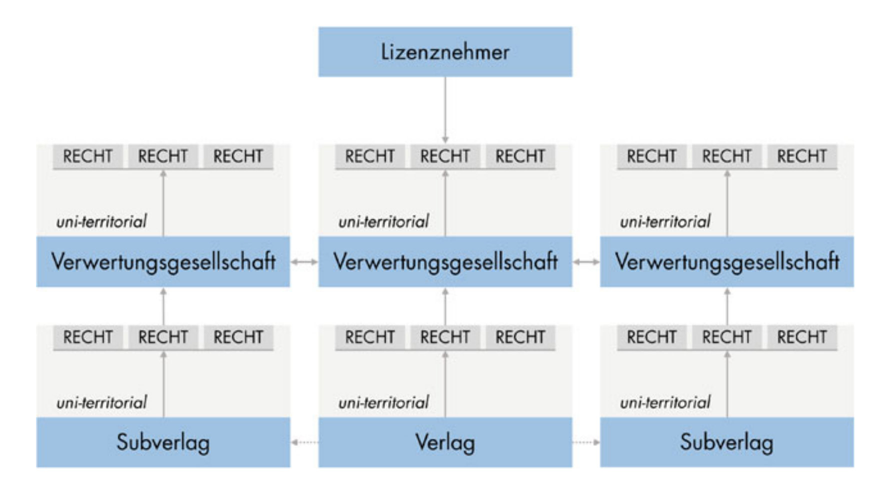


Abb. 2.4 Das traditionelle Marktgefüge der Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken

(CISAC), dem wichtigsten internationalen Dachverband von Verwertungsgesellschaften, in Verbindung gebracht (siehe u. a. Gilliéron 2006). Abb. 2.4 veranschaulicht die traditionelle horizontale Teilung auf der Marktebene.

Neben der Unterscheidung zwischen der vertikalen und horizontalen Teilung des Markts, kann auch eine Differenzierung des vor- und nachgelagerten Marktes vorgenommen werden: Im vorgelagerten Markt stand Rechteinhaber*innen im traditionellen Gefüge nur eine Verwertungsgesellschaft für einen abgegrenzten Rechtsgegenstand zur Verfügung, diejenige im Niederlassungsgebiet der Rechteinhaber*innen. Um ein Mehr an Kontrolle zu gewinnen, bot sich für Verlage lediglich die Option der Vertragsschlüsse mit Subverlagen, die direkt von den (ausländischen) Verwertungsgesellschaften vertreten wurden. Da Verlage in der Regel engere Beziehungen zu ihren Subverlagen pflegen als zu Verwertungsgesellschaften und diese ihnen direkten Zugang zu ausländischen Märkten boten, war diese Option eine lange Zeit hinreichend für die Verwertung in Kernmärkten (Klingner et al. 2021).

Die horizontale Teilung nach territorialen Zuständigkeiten fand sich im traditionellen Marktgefüge auch im nachgelagerten Markt, wo sich der Erwerb von Lizenzen auf uniterritoriale Nutzungen der lizenzierenden Verwertungsgesellschaft beschränkte. Auf dem traditionellen Markt stellte dies kein Hindernis dar, da die Lizenznehmenden die Rechte ohnehin nur innerhalb der Grenzen

ihrer Gerichtsbarkeit nutzten. Wichtiger war, dass dabei ausländisches Repertoire vertreten ist.

Aufgrund der horizontalen Teilung und der Anhäufung der verwalteten Werke im Zeitverlauf, besetzten Verwertungsgesellschaften in Europa in ihren Wirkungsbereichen darum *de facto* oder auch *de jure* Gebietsmonopole (Gervais 2016, S. 139–164). Einige Gründe sprechen für dieses Prinzip: Wirtschaftlich wird der Monopolstatus der Verwertungsgesellschaften durch die Größenvorteile legitimiert, die Verwertungsgesellschaften bei hohen Repertoireumfängen umsetzen können (vgl. Handke und Towse 2008).

Doch obwohl sich diese Praxis bewährt hat, scheiterte ihre Anwendung im digitalen, global vernetzten Raum, denn mit jedem zusätzlichen Glied in der Verwertungskette entstehen Ineffizienzen, die sich in höheren Transaktionskosten und Bearbeitungszeiten niederschlagen. Seit der Jahrtausendwende befindet sich das traditionelle Marktgefüge der Verwertungsgesellschaften zunehmend im Umbruch. Einen starken Einfluss auf den Markt der Verwertungsgesellschaften übten und üben dabei Anbieter*innen digitaler Dienste (englisch: Digital Service Providers – DSPs), welche urheberrechtlich geschütztes Material in zahlreichen Gebieten weltweit öffentlich zugänglich machen und daher auch eine entsprechende Lizenzabbildung benötigen – eine, welche mittels des traditionellen Marktgefüges nicht umsetzbar ist.

Zu der Unzulänglichkeit des traditionellen Marktgefüges in Bezug auf diesen Aspekt gab es mehrere Verfahren, die von Organen der Europäischen Union gegen die bis dato vorherrschende Praxis der Verwertungsgesellschaften geführt wurden.

Im Jahr 2000 reichte der Rundfunksender RTL bei der Europäischen Kommission eine Beschwerde darüber ein, dass er keine EU-weiten Lizenzen von Verwertungsgesellschaften erwerben und somit keine internationalen Sendungen ohne redundanten Verhandlungsaufwand mit den Verwertungsgesellschaften anbieten könne. Die Europäische Kommission untersuchte diesen Fall und setzte ihn mit dem CISAC-Mustervertrag für Gegenseitigkeitsvereinbarungen (s. o.) in Verbindung. In ihrer Entscheidung von 2008 hat die Kommission wettbewerbswidrige Klauseln in den CISAC-Musterverträgen identifiziert, die es ihrer Ansicht nach erst ermöglichten, die soeben beschriebene Marktaufteilung als aufeinander abgestimmte Praxis, die laut Artikel 101 im Europäischen Binnenmarkt untersagt ist, durchzusetzen. Dazu gehört zum einen die Territorialitätsklausel, die sich auf die gegenseitige Vereinbarung der Verwertungsgesellschaften über die ausschließliche Wahrnehmung von Rechten innerhalb der Grenzen ihres Tätigkeitsgebiets bezieht. Zum anderen umfasst dies auch die Mitgliedschaftsklausel, die es den vertragsschließenden Verwertungsgesellschaften untersagt, Rechteinhaber*innen

als Mitglieder aufzunehmen, die bereits Mitglied der vertragsschließenden Verwertungsgesellschaft oder in deren Tätigkeitsgebiet niedergelassen sind.

Im Jahr 2013 wies der Europäische Gerichtshof die Beurteilung der Kommission hinsichtlich der aufeinander abgestimmten Marktaufteilungspraxis der Verwertungsgesellschaften zurück, da die Kommission nicht nachweisen konnte, dass die Annahme der Klauseln durch die Verwertungsgesellschaften nicht auf unabhängigen Einzelentscheidungen zwischen jeweils zwei Vertragspartnern beruhte, die im gegenseitigen Einvernehmen getroffen wurden. Das Gericht schloss sich jedoch der Argumentation der Kommission in Bezug auf die Vertragsklauseln in den CISAC-Musterverträgen an – ein Entschluss, der zum Zeitpunkt seines Zustandekommens keine weitreichenden Auswirkungen mehr auf das Marktgefüge der Verwertungsgesellschaften haben konnte, da Klauseln zwar aus neueren Überarbeitungen der Musterverträge bereits gestrichen worden waren, aber keine rückwirkende Änderung der Gegenseitigkeitsverträge vorgenommen wurden.

Die traditionelle Marktstruktur wurde also nicht ersetzt, auch wenn die Vergangenheitsform der vorangegangenen Absätze dies hätte vermuten lassen können. Vielmehr wurde sie in ihrer Komplexität durch parallele Marktstrukturen erweitert. Welche das sind und wie sie entstanden sind, wird im Folgenden beschrieben.

Die Position, dass multi-territoriale Lizenzabbildungen geschaffen werden müssen, wurde auch unabhängig vom oben dargestellten Fall bereits 2005 von der Europäischen Kommission in einer Empfehlung vertreten, deren Fazit darin bestand, dass Rechteinhaber*innen Verwertungsgesellschaften ihrer Wahl mit der Vergabe von pan-europäischen Lizenzen[14] für Online-Nutzungen beauftragen können sollten. Aufgrund von Gegenseitigkeitsverträgen war es den Verwertungsgesellschaften jedoch nicht uneingeschränkt möglich, dies zu realisieren. Während einige Major-Verlage sich dafür entschieden, ihre Online-Lizenzierungen eigenständig vorzunehmen, entstand eine weitere Option, die ebenfalls faktisch nur einzelnen wirtschaftlich führenden Verlagen vorbehalten blieb: die Gründung abhängiger Verwertungseinrichtungen (siehe Abb. 2.5).

Grundsätzlich vereinfachte die Lizenzierung über abhängige Verwertungseinrichtungen die Situation für Lizenznehmende von Mainstream-Katalogen, da sie die Kontaktstellen für eine multi-territoriale Lizenzabdeckung auf eine Stelle reduzierte. Auf der Marktebene bedeutet das allerdings, dass das Repertoire der weiteren Mitglieder der Muttergesellschaft sowie das Repertoire anderer Verwertungsgesellschaften aus dem genannten Grund noch weniger attraktiv erscheint und daher seltener lizenziert wird. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich um

[14] Oder einer beliebigen anderen territorialen Abdeckung.

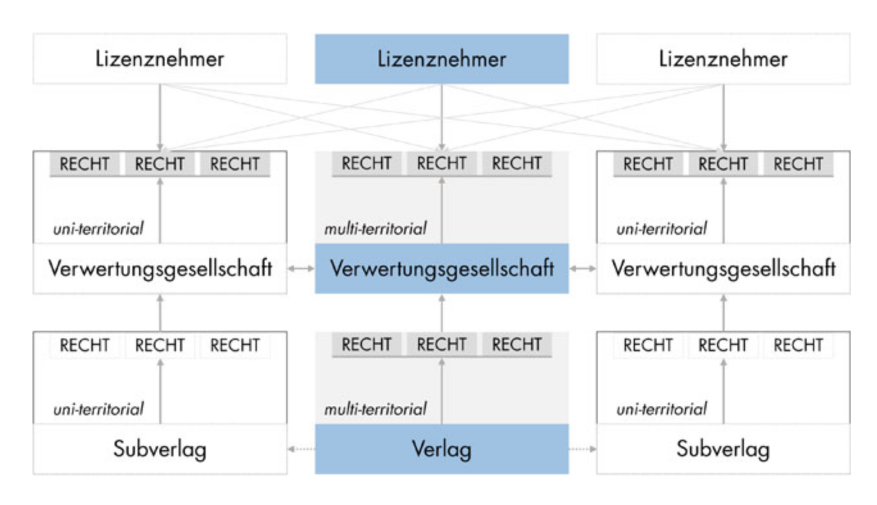


Abb. 2.5 Multi-territoriale Lizenzierung durch abhängige Verwertungseinrichtungen

marktführende Verlage handelt, die abhängige Verwertungsgesellschaften beauftragen können, führt dies grundsätzlich zu einer hohen Effizienz des Verhältnisses zwischen diesen einzelnen Verlagen und der Verwertungsgesellschaft. Während dies damit begründet ist, dass ein vergleichsweise kleines Repertoire häufiger lizenziert wird und damit bei niedrigen Verwaltungskosten hohe Lizenzeinnahmen vorliegen; müssen andere Verwertungsstrukturen immer mehr in den Hintergrund treten. Somit werden von diesen Effekten ausgeschlossene Rechteinhaber*innen wie kleine bis mittelständige Verlage insgesamt benachteiligt, da die vorherige Quersubventionierung durch wirtschaftlich attraktivere Repertoires entfällt. Auf der Marktebene wird damit der Solidaritätsgedanke der Verwertungsgesellschaften entkräftet, weshalb diese Konstellation vom Europäischen Parlament kritisch diskutiert wurde (Klobučník 2021). Die Zersplitterung der Repertoires, die durch die individuellen Entscheidungen der Rechteinhaber*innen auf diesen Wegen ermöglicht wird, stiftet außerdem Rechtsunsicherheit und kann zu entsprechenden Streitigkeiten führen (vgl. Lichtenhagen 2005).

Eine alternative Lösung bestand darin, Verwertungsgesellschaften in die Lage zu versetzen, repertoireübergreifende („multi-repertoire") multi-territoriale Lizenzen anzubieten. Dies erforderte jedoch umfassende Neuverhandlungen. Dabei standen zwei Optionen zur Verfügung.

Die erste, und sicherlich niederschwellige Option, war es, dass alle beteiligten Verwertungsgesellschaften innerhalb eines Netzwerks den gleichen Tarif anbieten

(siehe Abb. 2.6). Damit würden sie den nachgelagerten Markt einheitlich bedienen. Lizenznehmende können in einem solchen Marktgefüge mit einer beliebigen Verwertungsgesellschaft Kontakt aufnehmen. Dies gilt sowohl für die Lizenzabwicklung als auch für das Zusenden von Nutzungsaufstellungen, was ebenfalls vorher an mehrere Verwertungsgesellschaften erfolgen musste. Deshalb ist im Fall einer solchen Konstellation auch von einem *Single Point of Contact* die Rede. Der vorgelagerte Markt, also der zu den Rechteinhaber*innen gerichtete, wird im Fall von diesem Marktgefüge immer noch von den Verwertungsgesellschaften einzeln bedient. Das bedeutet, dass die Bearbeitung der Nutzungsaufstellungen, das Matching der Nutzungen zu den einzelnen Repertoires der Verwertungsgesellschaften und folglich die Abrechnung, weiterhin auf traditionellen Wegen erfolgen, also von jeder Verwertungsgesellschaft selbst. Ein Beispiel für eine solche Konstellation stellt die Europäische Interessengemeinschaft *Armonia Online*[15] dar. Im Fall eines solchen Marktgefüges, mündet die Vereinheitlichung der Tarife effektiv in einer Aufhebung des Wettbewerbs im nachgelagerten Markt. Im vorgelagerten Markt profitieren Rechteinhaber*innen zwar allgemein mittelbar von den schnelleren Verhandlungen mit den Lizenznehmern, allerdings können auch Unterschiede bei den Verwaltungskosten zwischen den Verwertungsgesellschaften für dieses Szenario bestehen. Manche Verwertungsgesellschaften besitzen eventuell effektivere Monitoring-Technologien, Matching-Prozesse oder bieten ihren Rechteinhaber*innen sonstige bessere Dienstleistungen, wodurch sie Wettbewerbsvorteile erzielen können. Damit ergibt sich insgesamt ein koopetitiver Markt.

Die zweite Option, deren Weg durch die Richtlinie 2014/26/EU geebnet wurde, ist die enge Integration der Ressourcen mehrerer Verwertungsgesellschaften zur Erbringung gemeinsamer Dienstleistungen im Bereich der Mehrgebietslizenzierung für Online-Nutzungen (Europäisches Parlament; Europäische Kommission 2014). Diese Option erfordert ein kollaboratives Vorgehen der Verwertungsgesellschaften, also die Schaffung einer gemeinsamen Aufbau- und Ablauforganisation für Online-Lizenzierungen. Ein solcher integrativer Ansatz wurde vom *International Copyright Enterprise* (ICE)[16] umgesetzt, einem Joint Venture der Verwertungsgesellschaften *GEMA* (Deutschland), *PRS for Music* (England) und *STIM* (Schweden).

In diesem Fall arbeiten die Verwertungsgesellschaften im Gegensatz zu der oben beschriebenen Marktstruktur sowohl auf dem vorgelagerten als auch auf

[15] https://www.armoniaonline.com/

[16] https://www.iceservices.com/

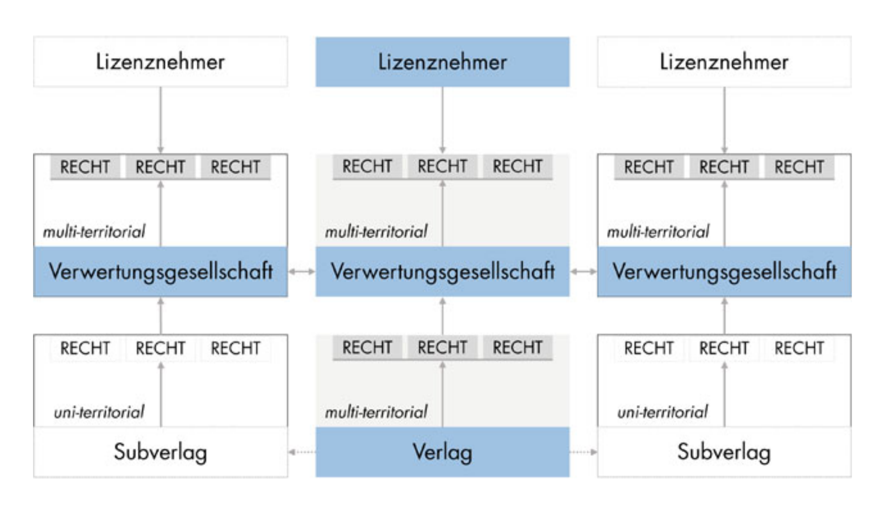


Abb. 2.6 Multi-territoriale Lizenzierung durch Vereinheitlichung der Tarife aller Verwertungsgesellschaften

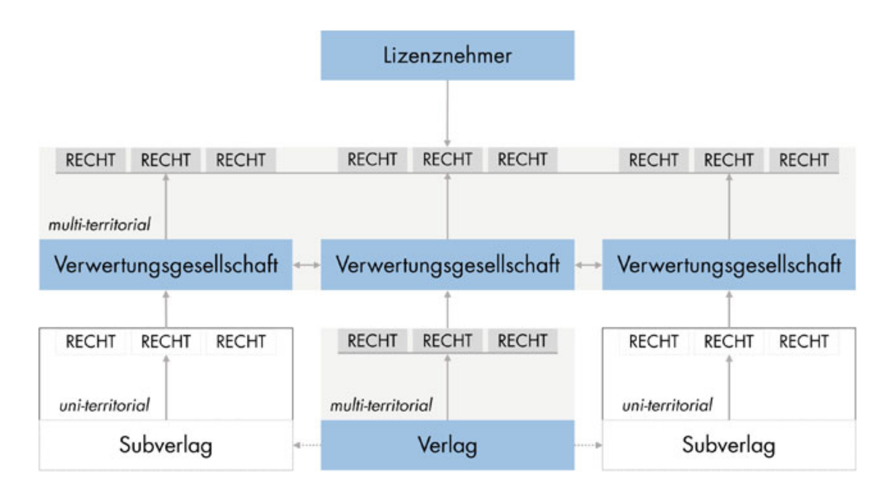


Abb. 2.7 Gemeinsame Aufbauorganisation zum Anbieten multi-territorialer Lizenzen

dem nachgelagerten Markt zusammen, d. h. sie erbringen die gleichen Dienstleistungen für Rechteinhaber*innen und Lizenznehmende mit den gleichen Mitteln zu gleichen Bedingungen.

Derartige Zusammenschlüsse von Verwertungsgesellschaften forcieren eine stärkere Marktdynamik durch Intensivierung des Wettbewerbs mit dem Potenzial für weitreichende Veränderungen. Die aus den Zusammenschlüssen resultierende Marktkonzentration erhöht den Druck auf die nicht teilnehmenden Verwertungsgesellschaften und stellt sie vor die Wahl, entweder die Verwaltung ihres Repertoires an die Verwertungsgesellschaftszusammenschlüsse zu übertragen oder das Risiko eines Attraktivitätsverlustes aufgrund einer sinkenden Nachfrage nach Repertoire in Kauf zu nehmen.

Die vorgestellten Marktstrukturen haben sich jedoch im Laufe der Zeit nicht subsituiert, sondern überlagert: So gründete bspw. die US-amerikanische *SESAC* mit der Schweizer Verwertungsgesellschaft *SUISA* die *Mint Digital Services* zur Verwertung von Online-Rechten innerhalb und außerhalb Europas (vgl. Kling 2017, S. 158). Die SUISA ist ihrerseits an Armonia beteiligt. *SABAM* wiederum ist sowohl Mitglied von Armonia als auch Kunde von ICE (European Commission et al. 2021, S. 38). Diese neue Komplexität des Marktes hat weitreichende Folgen für alle Marktteilnehmer. Die dargestellten Entwicklungen führten zu einem freien und wettbewerbsorientierten, aber auch komplexen und sehr undurchsichtigen Markt, auf dem es sowohl den Lizenznehmern als auch den Rechteinhaber*innen an Orientierung mangelt.

Eine Entwicklung, die sich im Zuge der Umstrukturierung des Marktes für kollektive Rechtewahrnehmung abgezeichnet hat, ist die zunehmend demokratisierte Möglichkeit für Rechteinhaber*innen als Mitglied mehrerer Verwertungsgesellschaften verschiedener Gebiete vertreten zu werden. Insbesondere angesichts der abnehmenden Bedeutung von Subverlagen durch multi-territoriale Lizenzmodelle und der zunehmenden Internationalisierung der Verwertungsgesellschaften sehen inzwischen viele Verlage die Vorteile einer direkten Vertretung traditioneller Verwertungswege wie Live-Aufführungen und regionale Radiosendungen durch örtliche Verwertungsgesellschaften. Diese Tendenz der Internationalisierung „direkter Mitgliedschaften“ wird im folgenden Abschnitt näher erläutert.

2.2.2 Das Konzept direkter Mitgliedschaften

Geprägt von den nationalen Monopolen der Verwertungsgesellschaften verfestigte sich über viele Jahre bei Rechteinhaber*innen die Annahme, dass sie bestimmte

Rechtsgegenstände jeweils nur an genau eine Verwertungsgesellschaft zur Wahrnehmung übertragen können, und zwar an die Verwertungsgesellschaft in ihrem Niederlassungsgebiet. Kleinen und mittleren Musikverlagen in Deutschland war oftmals nicht bewusst, dass es im Ausland direkte Wahrnehmungsmöglichkeiten gibt. So hieß es in der Musikwirtschaftsstudie 2015 im Steckbrief für Musikverlage, es bestünden *„grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Entweder im Rahmen der Rechtewahrnehmung durch die GEMA, die von ihren ausländischen Schwestergesellschaften Ausschüttungen für die Nutzung des GEMA-Repertoires erhält. Oder über eigene Subverlage in anderen Ländern, die dort eigene Lizenzgeschäfte tätigen bzw. ihre Rechte von der jeweiligen nationalen Verwertungsgesellschaft wahrnehmen lassen.“* (Seufert et al. 2015, S. 49).

Dabei beschreiten Großverlage seit Jahrzehnten eigene, direkte Wege in die relevanten Märkte. Einzelne, rein administrative Verlage verfolgen die Verwaltung eines internationalen Netzes von direkten Mitgliedschaften in Verwertungsgesellschaften als Geschäftsmodell per se.

Dies wird bspw. bei Analyse einer schon etwas älteren Werbeanzeige deutlich (Kobalt 2003). In dieser werden die Leistungen des technologiegetriebenen, administrativen Musikverlags Kobalt[17] angepriesen. Der Verlag zeichnet sich durch die internationale Verwaltung eines umfangreichen Katalogs aus, wofür er statt der üblichen Beteiligung an den Tantiemen eine Kommission (ca. 10 %) einbehält (vgl. Tschmuck 2020). Um die internationale Verwaltung zu ermöglichen, setzt der Musikverlag auf direkte Lizenzierungen im Onlinebereich und direkte Mitgliedschaften in Verwertungsgesellschaften rund um die Welt. Damit wirkt er als Netzwerkkoordinator alternativ zu einer Verwertungsgesellschaft.

Die Anzeige illustriert dabei drei wichtige Punkte im Kontext direkter Mitgliedschaften:

1. Zunächst einmal verdeutlicht sie, dass direkte Mitgliedschaften („*Direct membership of collection societies*“) bereits längerfristig genutzt werden. Dies zeigt sich daran, dass Kobalt dieses Leistungsangebot zur Jahrtausendwende etablierte und damit dem Bedarf der Rechteinhaber*innen begegnete, die Interaktion mit Verwertungsgesellschaften effizienter zu gestalten.
2. Diese Effizienzsteigerung äußert sich in der Verkürzung der Wartezeit auf die Tantiemenzahlungen *(„Short accounting periods“),* die als ein gewichtiges Argument für das beworbene Leistungsangebot angeführt wird. Die Relevanz dieses Punkts wurde auch in Interviews mit Musikverlagen bestätigt (siehe

[17] https://www.kobaltmusic.com/

Abschn. 3.1). Weitere, aber weniger prominent aufgeführte Argumente sind Akkuratesse und Transparenz.

3. Schlussendlich deutet das beworbene Leistungsangebot auch gleich auf den mit direkten Mitgliedschaften verbundenen zusätzlichen Arbeitsaufwand hin. Dabei wird die Relevanz von Technologie für den Ansatz von Kobalt hervorgehoben *(„Cutting edge technology“).*

Die Anzeige zeigt, dass das Leistungsangebot von Kobalt gewissermaßen die Entwicklung aufseiten kleiner und mittlerer Musikverlage vorgegriffen hat. Gründe dafür können im innovativen, technologiezentrierten Geschäftsmodell und dem größeren Umfang verfügbarer Ressourcen seitens Kobalt liegen.

Während die Dienste von Kobalt nur ausgewählten Rechteinhaber*innen vorbehalten sind, ist der Bedarf so umfassend, dass kleine und mittlere Verlage selbstbestimmt ähnliche Ansätze verfolgen. Die Herausforderung liegt dabei in der Notwendigkeit der technologischen Unterstützung, da, wie oben bereits angedeutet, mit größerer Eigenverantwortung der Verlage auch die Aufgabenmenge bzw. Arbeitslast durch direkte Mitgliedschaften steigt.

Dies wird bei Betrachtung der Interaktion zwischen Verlagen und Verwertungsgesellschaften auf unterschiedlichen Wahrnehmungswegen deutlich (siehe Abb. 2.8). So erfolgt die Interaktion entlang des Lebenszyklus (siehe Abb. 1.1, S. 5) bei dem *direkten nationalen* und bei dem *indirekt internationalen* Weg lediglich mit einer Verwertungsgesellschaft. Im Falle einer *direkten internationalen* Verwertung durch Mitgliedschaften bei mehreren Verwertungsgesellschaften steigt der Koordinationsaufwand aufseiten der Verlage sichtbar.

Grundsätzlich gilt das Gesagte auch für den Fall, dass Verlage die Verwertung ihrer Rechte in einem Land über Subverlage wahrnehmen. Auch dies wäre ein indirekt internationaler Weg, bei dem der Subverlag an die Stelle der Verwertungsgesellschaft tritt. Wie bei der internationalen Vertretung durch eine Verwertungsgesellschaft können die Unzufriedenheit mit den Leistungen der Subverlage und die daraus resultierende Wahl des Wegs direkter Mitgliedschaften zu einer Disintermediation führen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Subverlage im Gegensatz zu Verwertungsgesellschaften nicht nur reine Administrationstätigkeiten, sondern zumeist auch kreative Dienstleistungen wie die Vermarktung von Werken übernehmen. Wenn die Subverlage nur geringfügig zur Wertschöpfung beitragen und der Hauptverlag die eigenständige Verwaltung der Interaktion mit einer ausländischen Verwertungsgesellschaft für praktikabel hält, erscheint eine direkte Mitgliedschaft naheliegend. Bestenfalls verläuft die Interaktion mit der Verwertungsgesellschaft nach ähnlichen Mustern wie die mit dem Subverlag, was den Verzicht auf den Subverlag als Intermediär zusätzlich begünstigen würde.

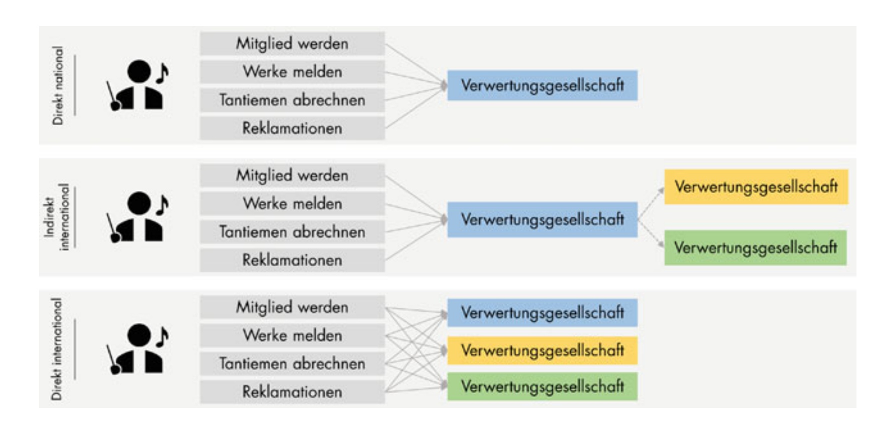


Abb. 2.8 Wege internationaler Verwertung

2.2.3 Treiber direkter Mitgliedschaften

In den letzten Jahren haben vor allem drei Entwicklungsfaktoren dazu beigetragen, dass auch kleine und mittlere Verlage zunehmend direkte Mitgliedschaften in ausländischen Verwertungsgesellschaften in Erwägung ziehen: die durch die EU vorangetriebene rechtliche Harmonisierung, die wirtschaftliche Entwicklung in der Musikbranche sowie technologische Fortschritte (Klingner et al. 2021). Diese werden im Folgenden einzeln erläutert.

2.2.3.1 Rechtliche Harmonisierung

Wie bereits in Abschn. 2.2.1 skizziert, legte die EU Richtlinie 2014/26/EU wesentliche Rahmenbedingungen für eine Harmonisierung der kollektiven Wahrnehmung von Urheberrechten in der Europäischen Union fest. Mit der Richtlinie wurden verschiedene Ziele vor dem Hintergrund der Schaffung eines digitalen Binnenmarktes *(„Digital Single Market“)* im europäischen Raum verfolgt (Hviid et al. 2017). Vorrangig war dies die Lenkung einzelstaatlicher Bestimmungen in Bezug auf die Tätigkeiten und Beaufsichtigung von *„Organisationen für die kollektive Rechtewahrnehmung“*. Diese Organisationen gleichen dem Urbild einer Verwertungsgesellschaft, deren Tätigkeit von ihren Mitgliedern bestimmt wird. Für solche Organisationen legte die Richtlinie harmonisierte Anforderungen fest, die dazu dienen sollten, ihre Funktionsweise EU-weit einheitlich zu regulieren (vgl. Europäische Kommission 2014, Punkt 11). In der Richtlinie wird unter anderem ausdrücklich gefordert, dass Rechteinhaber*innen bei der Übertragung

ihrer Rechte Handlungsfreiheit besitzen müssen. Dazu gehört auch die Wahl der Verwertungsgesellschaften, die sie vertreten (vgl. Europäische Kommission 2014, Punkt 17).

Durch die Beseitigung vieler Rechtsunsicherheiten wurden die Hürden für Mitgliedschaften in mehreren Verwertungsgesellschaften erheblich gesenkt. Damit wurde insbesondere eine klare Rechtsgrundlage für den Fall geschaffen, dass z. B. ein Verlag und GEMA-Mitglied aus Deutschland gleichzeitig einer Verwertungsgesellschaft aus Österreich (AKM), aus Frankreich (SACEM) oder aus einem anderen EU-Staat beitreten möchte.

Die Verabschiedung der Richtlinie 2014/26/EU sowie deren Umsetzung in nationales Recht definiert somit einen entscheidenden Einflussfaktor, welcher den Trend zu direkten Mitgliedschaften aus rechtlicher Sicht Vorschub leistete.

2.2.3.2 Technologische Fortschritte

Die Auswirkungen technologischen Fortschritts auf die Musikbranche sind disruptiv wie auch vielfältig. Am deutlichsten sichtbar wird das zunächst an den Auswirkungen der Digitalisierung des Produkts selbst – Musik ist digitalisierbar und damit schnell und aufwandsarm übertragbar, ubiquitär abspielbar sowie verlustfrei reproduzierbar. Diese Eigenschaften stellten die Musikindustrie zunächst vor große Herausforderungen und lösten den Wegfall der Einnahmen aus dem Musikverkauf aus. Verlage und Plattenfirmen mussten sich in der neuen Marktsituation umorientieren und konzentrierten sich vorwiegend auf andere Segmente wie Live und Sync. Inzwischen gelten jedoch digitale Musikverkäufe (wie z. B. durch Streaming und Downloads) mit einem Marktanteil von 64,4 % in Deutschland[18] als wichtige Erlösquelle (Drücke et al. 2019).

Auf die Digitalisierung des Musikvertriebs folgte durch die globale Reichweite und Durchlässigkeit des Internets eine stärkere Internationalisierung der Musikindustrie im Allgemeinen. Während sich die Möglichkeiten des digitalen Datenverkehrs an der Schnittstelle zu Kund*innen (nachgelagertes Geschäft) in der Zugänglichkeit von Informationen und in den Chancen für eine gezielte Vermarktung in internationalen Märkten widerspiegeln, werden die Geschäftsprozesse an der Schnittstelle zu Rechteinhaber*innen und deren Verwaltungseinheiten (vorgelagertes Geschäft) durch standardisierte Datenformate und kanalübergreifende Kommunikationsformen verschlankt. All dies spricht für eine stärkere Fokussierung der Verwaltung internationaler Verwertungen von Musikurheberrechten durch kleine und mittlere Musikverlage.

[18] bei einem Branchenumsatz von 1,62 Mrd. €.

Musikverlage mit hoher technischer Kompetenz in der Administration von Urheberrechten haben schon vor Jahren begonnen diese Möglichkeiten für sich zu nutzen, so auch Kobalt. Kleine und mittlere Verlage haben zwar sicher nicht die gleichen Ziele, aber auch für sie werden internationale direkte Mitgliedschaften in Kernmärkten durch technische Mittel vereinfacht. Solche werden im weiteren Verlauf dieses Buches ab Kap. 4 näher vorgestellt.

2.2.3.3 Wirtschaftliche Entwicklung

Nicht losgelöst von den vorigen Entwicklungen, aber auch selbst ein gewichtiger Treiber ist die wirtschaftliche Entwicklung auf dem Musikmarkt. Eng verbunden mit dem kontinuierlichen Anstieg der digitalen Distribution musikalischer Inhalte in den vergangenen Jahren[19] ist auch eine stärkere internationale Fragmentierung der Erlöse, da die grenzübergreifende Distribution durch digitale Medien deutlich vereinfacht wird. Aufgrund geringerer Einzelumsätze beim Streaming sowie einer generellen Ausdifferenzierung der Musikinteressen hin zu individuellen Nischenprodukten (Wicke 2021, S. 214) entstehen kleinteiligere Erlösstrukturen, aus welchen auch ein größerer Effizienzdruck erwächst. Musikverlage benötigen somit effektive, aber auch effiziente Verwertungsstrukturen, eine Herausforderung, der sie sich zunehmend selbst stellen.

Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass direkte Mitgliedschaften einen wichtigen Baustein innerhalb der vielen Möglichkeiten zur internationalen Wahrnehmung von Urheberrechten für Musikverlage darstellen. Vieles spricht für direkte Mitgliedschaften, doch wann sollten sie in Anspruch genommen werden und wie wirken sie sich auf den Markt der Verwertungsgesellschaften aus? Diese Fragen bestimmen die Motivation und auch den inhaltlichen Rahmen der folgenden Abschnitte.

2.2.4 Verwertungsgesellschaften in Europa – Status Quo

Das Konzept der direkten Mitgliedschaften scheint naheliegend und suggeriert, dass sich internationale Mitgliedschaften in Verwertungsgesellschaften in jedem Fall lohnen würden: kürzere Verwaltungswege durch Disintermediation, geringere Transaktionskosten, stärkere Kontrolle auf bisher nur indirekt erreichbaren Märkten. Aber sind direkte Mitgliedschaften wirklich ein solches Allheilmittel, wie es diese Formulierungen vermuten lassen?

[19] Global wuchs der Digitalanteil von 29 % an einem Gesamtumsatz von 14,8 Mrd. $ im Jahr 2010 auf einen Anteil von 63,3 % bei 20,2 Mrd. $ im Jahr 2019 (Drücke et al. 2019).

Wie bei vielen Fragen kommt es auch hier auf die jeweilige Situation an. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, wie heterogen die Landschaft der Verwertungsgesellschaften ist und weshalb es sich nicht unter allen Umständen lohnt, als Verlag direktes Mitglied in einer Vielzahl von Verwertungsgesellschaften zu werden. Die Erläuterungen beschränken sich vorerst auf die Außensicht, d. h. es werden lediglich die Verwertungsgesellschaften selbst betrachtet, während die Geschäftslage der Verlage vorerst außen vor bleibt.[20]

Um eine aktuelle Einschätzung des Marktes der Verwertungsgesellschaften für Musikwerke vorzunehmen, wurden die Geschäftszahlen von 40 traditionellen europäischen Verwertungsgesellschaften untersucht.[21] Dabei wurden u. a. folgende Kennzahlen erhoben und verglichen:

- $l :=$ Einnahmen aus dem Lizenzgeschäft
- $g :=$ Gesamteinnahmen (inkl. Einkünfte aus weiteren Quellen wie z. B. aus Finanzinstrumenten, u. a. auch negative Einkünfte)
- $c :=$ Kostensatz (Verwaltungskosten/Gesamteinnahmen g)
- $v :=$ Verteilungssumme (Gesamteinnahmen g – Verwaltungskosten)
- $s :=$ Verteilte Summe (Höhe der verteilten Tantiemen)
- $r :=$ Anzahl der Rechteinhaber*innen[22]
- $m :=$ Anzahl der Mitarbeiter*innen[23]

---

[20] Für eine verlagszentrierte Betrachtung von Entscheidungskriterien und weiteren Aspekten rund um das Thema „direkte Mitgliedschaften“ sei auf den Abschn. 3.2 verwiesen.

[21] Die Datenerhebung fand zwischen September und November 2019 statt. Als Datenquellen dienten vorwiegend die Webseiten und Geschäftsberichte der Verwertungsgesellschaften. Dabei wurden die zum damaligen Zeitpunkt aktuellsten verfügbaren Informationen herangezogen. Zum Zeitpunkt dieser Studie berichtete die Mehrheit der Verwertungsgesellschaften (≈ 84 %) zuletzt für das Geschäftsjahr 2018, während die ältesten Berichte aus dem Jahr 2016 stammen. Nicht alle untersuchten Verwertungsgesellschaften hatten ihren Sitz in der EU und waren somit von den Harmonisierungsschritten der Richtlinie 2014/26/EU betroffen. Bei der Erhebung wurde versucht, die Vergleichbarkeit der Kennzahlen durch diverse Normierungsschritte zu erhöhen. Da die von den Verwertungsgesellschaften öffentlich zur Verfügung gestellten Daten jedoch in Qualität, Umfang und Semantik teilweise stark voneinander abwichen, war diese Zusammenführung nicht immer uneingeschränkt möglich. Etwaige Einschränkungen wurden im Online-Tool vermerkt. Dieses ist verfügbar unter: https://creativeartefact.org/artefacts/statistics/statistics_national_1/ (zuletzt geprüft am 08.03.2022).

[22] In Ermangelung von Angaben in den Geschäftsberichten der Verwertungsgesellschaften wurde diese Kennzahl durch eine Abfrage im CISAC-Mitgliederverzeichnis ergänzt. Dieses ist öffentlich zugänglich unter: https://members.cisac.org/CisacPortal/annuaire.do?method=membersDirectoryHome (zuletzt geprüft am 12.04.2022).

[23] Siehe oben.

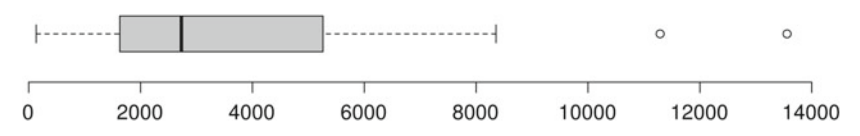


Abb. 2.9 Boxplot für die Werteverteilung der Kennzahl e_r (n[24] = 27)

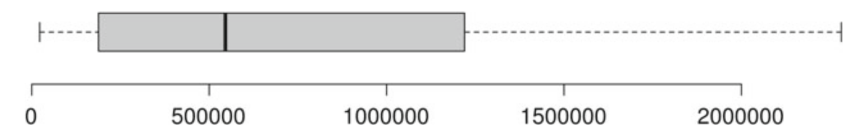


Abb. 2.10 Boxplot für die Werteverteilung der Kennzahl e_m (n = 28)

Im Folgenden sollen die wesentlichen Erkenntnisse entlang der erhobenen Kennzahlen hierzu zusammengefasst werden.

2.2.4.1 Durchschnittliche Lizenzeinnahmen pro Rechteinhaber*in/Mitarbeiter*in

Eine erste Perspektive erlaubt der Vergleich der Produktivität der Verwertungsgesellschaften. Hier lässt sich ablesen, wie viele Lizenzeinnahmen l die Gesellschaft im Durchschnitt pro Rechteinhaber*in r in einem Geschäftsjahr erzielte (e_r) und wie viel Geld pro Mitarbeiter*in m im Durchschnitt verwaltet wurde (e_m).

$e_r = \frac{l}{r}$	$e_m = \frac{l}{m}$

Charakteristisch ist, dass beide Wertverteilungen (e_r: Abb. 2.9; e_m: Abb. 2.10) linkssteil bzw. rechtsschief sind. Bei derartigen Verteilungen treten Werte, die unter dem Mittelwert liegen, häufiger auf. Dies zeigt, dass die Mehrheit der Verwertungsgesellschaften relativ niedrige Einnahmen erzielt, während nur wenige Verwertungsgesellschaften hohe Lizenzeinnahmen erzielen bzw. den Markt dominieren.

Wie die Abb. 2.9 zeigt, erzielten die Verwertungsgesellschaften in der Regel zwischen 1628 und 5262 € an Lizenzeinnahmen pro Rechteinhaber*in. Allerdings stechen zwei Werte besonders hervor, welche in dem Boxplot als Ausreißer

[24] Die Anzahl der Verwertungsgesellschaften pro dargestellten Indikator ist abweichend, da die Verwertungsgesellschaften Informationen in ihren Geschäftsberichten in unterschiedlichen Detaillierungsgraden bereitstellten.

dargestellt werden: Die GEMA erzielte im Geschäftsjahr 2018 durchschnittlich rund 13.558 €, die SUISA umgerechnet rund 11.289 € pro Rechteinhaber*in. Dabei haben die beiden Verwertungsgesellschaften ganz unterschiedliche Mitgliederzahlen: Während die GEMA im Jahr 2018 rund 73.914 Mitglieder vertrat, waren es bei der SUISA nur rund 11.856.

Doch was sagen diese Zahlen über die Produktivität der Verwertungsgesellschaften aus? Nicht wirklich viel, denn ob die hohen Lizenzeinnahmen auf eine besonders attraktive Mitgliederstruktur, auf hohe Lizenzpreise oder auf die Fähigkeit der Verwertungsgesellschaft, Rechte tatsächlich wahrzunehmen, zurückzuführen sind, wird durch diese Kennzahl nicht erklärt. Es sind tiefere Einsichten in die Geschäftszahlen der Verwertungsgesellschaft notwendig, um derartige Schlussfolgerungen valide zu ziehen.

Eine große Spannweite zeigt auch Abb. 2.10. Dabei übersteigt eine Verwertungsgesellschaft den oberen Rand der gewählten Skala: Mit nur 14,2 Vollzeitäquivalenten erwirtschaftete die STEMRA (Niederlande) 32.399.000 € an Lizenzeinnahmen im Jahr 2018, also durchschnittlich um die 2.281.620 € pro Mitarbeiter*in. Eine intuitive Interpretation wäre, dass Verwertungsgesellschaften mit so hohen Lizenzeinnahmen im Verhältnis zur Anzahl der Mitarbeiter*innen besonders effizient arbeiten, z. B. dadurch dass sie über eine automatisierte Prozesslandschaft im nachgelagerten Geschäft verfügen. Selbst wenn diese Annahme sich in einigen Fällen bestätigen könnte, z. B. wenn die Verwertungsgesellschaft ein enges Leistungsportfolio unterhält und Lizenzierungsprozesse standardisiert[25], würde man an dieser Stelle Äpfel mit Birnen vergleichen: Denn es wird davon ausgegangen, dass das Lizenzierungsgeschäft unter den Verwertungsgesellschaften im Wesentlichen die gleiche Arbeitsbelastung aufweist. Verwertungsgesellschaften mit einem vielfältigeren Leistungsportfolio benötigen von Natur aus mehr Kapazitäten[26]. Ungeachtet der obigen Darstellungen können hohe Lizenzeinnahmen im Vergleich zu einer geringen Anzahl an Mitarbeiter*innen auch darauf hindeuten, dass das Lizenzierungsgeschäft der Verwertungsgesellschaft überwiegend nicht intern, sondern durch Dritte (z. B. andere Verwertungsgesellschaften) abgewickelt wird. Dies würde nicht zwangsläufig für eine hohe wirtschaftliche Effizienz der Verwertungsgesellschaft sprechen. Hierzu bietet sich die Betrachtung eines weiteren Indikators an.

[25] Wie dies im Fall von Online-Rechten möglich ist.

[26] Zum Beispiel, wenn die Verwertungsgesellschaft ihre Einnahmen vorwiegend aus traditionellen, kundennahen Kanälen erzielt.

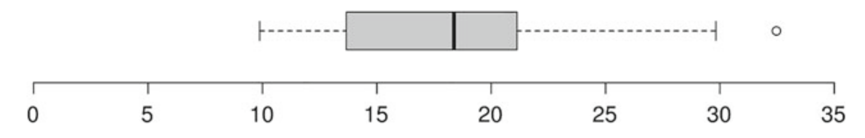


Abb. 2.11 Boxplot zum Kostensatz der Verwertungsgesellschaften

2.2.4.2 Kostensatz

Der Kostensatz *c* einer Verwertungsgesellschaft ist ein Indikator, der Aufschluss über den Anteil der Lizenzeinnahmen *l* gibt, die eine Verwertungsgesellschaft zur Deckung ihrer Kosten[27] einbehält.[28] Während der Kostensatz bei den Verwertungsgesellschaften in der untersuchten Stichprobe in der Regel zwischen 14 und 21 % lag, fanden sich auch Verwertungsgesellschaften mit Kostensätzen über 30 % (siehe Abb. 2.11).

Die leicht linksschiefe Verteilung deutet darauf hin, dass mehr Verwertungsgesellschaften einen Kostensatz über dem Mittelwert aufweisen als umgekehrt. Der Variationskoeffizient[29] für die erhobene Stichprobe (n = 29) betrug knapp unter 30 %. Damit sind die Kostensätze unter den Verwertungsgesellschaften recht heterogen. Dies kann verschiedene Gründe haben. Um diese zu klären, muss zunächst definiert werden, durch welche Mittel die Verwertungsgesellschaften es schaffen können, die Verwaltungskosten niedrig zu halten.

Prinzipiell sinken die Verwaltungskosten einer Verwertungsgesellschaft mit zunehmenden Repertoireumfang. Dies unterstellt jedoch die Prämisse, dass jedes verwaltete Werk gleichwertig ist, unter ökonomischen Gesichtspunkten also die gleiche Nachfrage auf dem Markt genießt. Dies spiegelt natürlich nicht die Wirklichkeit: Wie Rochelandet (2003) feststellt, kann der Kostensatz einer Verwertungsgesellschaft auch dadurch gesenkt werden, dass der Repertoireumfang strategisch eingegrenzt wird, i. d. R. sodass, nur das Repertoire verbleibt, das

---

[27] Pro Nutzung eines Werkes entstehen bei der Verwertungsgesellschaft Aufwendungen für die Ermittlung eines adäquaten Lizenzgegenstandes, die Aushandlung einer akzeptablen Lizenzgebühr, die Überwachung der Nutzung sowie die allgemeine Sicherstellung der Einhaltung der Vertragsbedingungen (Watt 2016, S. 17; KEA 2006a, S. 28).

[28] Der Kostensatz entspricht dem Kehrbruch der von Rochelandet (2003) zur Evaluation der Effizienz von Verwertungsgesellschaften vorgeschlagenen Kennzahl *OPTIC*.

[29] Mit dem Variationskoeffizienten wird die relative Streuung gemessen, wobei die Standardabweichung in Verhältnis zum Mittelwert gesetzt wird. Mit zunehmender Höhe des Variationskoeffizienten, kann von einer stärkeren Streuung in der Stichprobe gesprochen werden.

die meisten Einnahmen generiert. Dies ist effektiv bei abhängigen Verwertungseinrichtungen der Fall (Abschn. 2.2.1). Dieses Selektionsprinzip widerspricht jedoch dem Solidaritätsgedanken, der den Verwertungsgesellschaften häufig zugeschrieben wird und ist auf diese weniger anwendbar.

In der Stichprobe befanden sich sowohl Verwertungsgesellschaften, die nur mechanische Rechte (MR) verwalteten als auch solche die nur Aufführungsrechte (AR) oder beide Hauptkategorien von Rechten an Musikwerken administrierten (siehe auch Abschn. 2.1.2). Beispielsweise hatte die BUMA, eine Verwertungsgesellschaft für *Aufführungsrechte* aus den Niederlanden, im Jahr 2018 einen Kostensatz von 14,95 % erzielt, wohingegen ihre Tochtergesellschaft STEMRA für *mechanische Rechte* einen Kostensatz von nur 9,88 % hatte. Damit lässt sich die oben dargelegte Effizienzvermutung unter einem anderen Blickwinkel fortführen: Denn Verwertungsgesellschaften mit einem homogenen Leistungsportfolio haben in der Regel den Vorteil eines höheren Formalisierungsgrades ihrer Geschäftsprozesse, wodurch die Verwaltungskosten zusätzlich gesenkt werden können. Vor allem im Bereich der Online-Rechte können durch Skaleneffekte in der Lizenzierung, die Nutzung von Monitoring und Matching-Technologien und die Standardisierung von Berichtsformaten wie *DDEX*[30] die Transaktionskosten deutlich gesenkt werden.

Auf der anderen Seite bringt auch die Diversifizierung des Repertoires und des Leistungsportfolios wirtschaftliche Vorteile mit sich, denn je mehr Werke und Leistungen eine Verwertungsgesellschaft aggregiert, desto mehr gibt sie auf dem Markt zur Lizenznahme frei: hierbei ergeben sich Komplementäreffekte, indem bspw. nachgefragte Werke gemeinsam mit weniger nachgefragten Werken an einer Anlaufstelle lizenziert werden können. Dies steigert die allgemeine Attraktivität der Verwertungsgesellschaft als Lizenzgeberin. Auch unter dem Gesichtspunkt der Solidarität gewinnt die Verwertungsgesellschaft mit dem ausgewogensten und am stärksten gefächerten Repertoire (Watt 2016, S. 15–22).

Doch der Vorteil dieser Diversifizierung geht mit einer potenziellen Steigerung der Kostensätze einher. Um die wirtschaftliche Attraktivität und Effizienz einer Verwertungsgesellschaft einzuschätzen, reicht die bloße Betrachtung des Kostensatzes also nicht aus.

2.2.4.3 Diskrepanz zwischen der Verteilungssumme und der verteilten Summe

Im Hinblick auf direkte Mitgliedschaften sind Rechteinhaber*innen an der Beurteilung der Leistungsfähigkeit von Verwertungsgesellschaften interessiert.

[30] https://ddex.net/

Während der Kostensatz eine Einschätzung über die Kosteneffizienz der Verwertungsbeziehung zulässt, kann die Zeiteffizienz am (Miss-)verhältnis der Verteilungssumme s *und* der verteilten Summe v durch d_1 bzw. *zur* verteilten Summe v durch d_2 gemessen werden:

$d_1 = \frac{max(s,v)-min(s,v)}{(s+v)/2}$	$d_2 = \left\|1 - \frac{s}{v}\right\|$

In den meisten Fällen verteilen Verwertungsgesellschaften Tantiemen in dem auf den Umsatz folgenden Geschäftsjahr. Geht man davon aus, dass der Umsatzerfolg zwischen den einzelnen Geschäftsperioden nicht wesentlich schwankt, so deutet eine geringe Abweichung zwischen der Verteilungssumme und der verteilten Summe im Geschäftsjahr einer Verwertungsgesellschaft darauf hin, dass die Verwertungsgesellschaft die Abrechnung der Tantiemen termintreu vornimmt. Größere Abweichungen deuten dagegen auf grobe Verzögerungen in der Verteilung der Tantiemen.

Die Pünktlichkeit der Tantiemenausschüttung ist ein entscheidendes Kriterium für direkte Mitgliedschaften, da durch den Wegfall von Zwischenstellen kürzere Verwaltungswege und somit schnellere Ausschüttungen erreicht werden (Abschn. 3.2.2). Die Streuungsmaße in Abb. 2.12 deuten allerdings darauf hin, dass die schnelle Verarbeitung von Tantiemenverteilungen nicht zwangsweise zum Selbstverständnis der Verwertungsgesellschaften (n = 21) gehört. Oben in der Abbildung ist die Verteilung der Kennzahl d_1 illustriert, unten die der Kennzahl d_2. Die Kennzahlen unterscheiden sich nur geringfügig in der Verteilung ihrer Werte, welche im Durchschnitt um ca. 1,3 % voneinander abweichen. Die wesentliche Aussage beider Kennzahlen ist jedoch gleich, höhere Diskrepanzen weisen auf außerordentliche Verteilungen hin. Während in der Regel Abweichungen zwischen 5 und 15 % vorliegen, sind Abweichungen von mehr als 30 % eher die Ausnahme.

Die Höhe der Diskrepanz lässt allerdings nicht nur negative Interpretationen zu: Höhere Summen von verteilten Tantiemen im Vergleich zu der im Geschäftsjahr erwirtschafteten Verteilungssumme, können auch auf Sonderausschüttungen

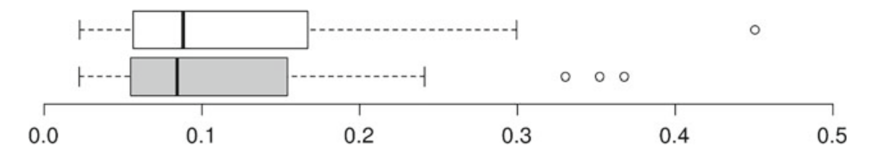


Abb. 2.12 Boxplots zur Diskrepanz zwischen Verteilungssumme und der verteilten Summe

beispielsweise aus der Beilegung von Rechtsstreitigkeiten hinweisen. Ist das Verhältnis andersherum, kann dies auf Rückstellungen für die Deckung von zukünftigen Prozesskosten hinweisen. Die euphemistische Deutung dieses Sachverhalts wäre somit, der Verwertungsgesellschaft ein besonderes Engagement für die Durchsetzung der Rechte ihrer Mitglieder zuzuordnen.

Eine unmittelbare Ableitung von Gründen für die Diskrepanzen ist jedoch rein aus diesen Kennzahlen nicht ersichtlich: Im Fall der GEMA bspw. lag d_1 und d_2 für das Geschäftsjahr 2018 über 15 %. Dabei wurden in dem Geschäftsjahr zwei Sonderausschüttungen vorgenommen, eine für den Zeitraum 2009–2016 aus der Auflösung des Rechtsstreits mit der Videoplattform YouTube und eine aus der rückwirkenden Ausschüttung von Beträgen für die ZPÜ-Abgaben für Smartphones, Tablets und PCs für den Zeitraum 2008–2015. Dennoch lag die verteilte Summe um über 100 Mio. € unter der Verteilungssumme. Um die Kennzahlen um lokal-temporale Effekte dieser Art zu bereinigen, wäre die Bildung von aggregierten Werten über mehrere Jahre notwendig.

Grundsätzlich scheint es, dass für eine fundierte Einschätzung des Marktes weitere Einblicke in die Geschäftswelt der Verwertungsgesellschaften notwendig wären. Eine dieser Perspektiven besteht darin, die Verwertungsgesellschaften nicht isoliert voneinander zu betrachten, sondern innerhalb ihres Systems, welches nach wie vor weitgehend auf Gegenseitigkeitsverträgen beruht. Welchen Einfluss direkte Mitgliedschaften auf dieses üben können, wird im Folgenden beschrieben.

2.2.5 Herausforderungen für Verwertungsgesellschaften

Die in Abschn. 2.2.2 beschriebenen Dynamiken direkter Mitgliedschaften haben nicht nur Auswirkungen auf Musikverlage, auch Verwertungsgesellschaften müssen auf diese reagieren, obgleich aus einer anderen Perspektive. Im Folgenden sollen Herausforderungen und Entwicklungstendenzen für Verwertungsgesellschaften betrachtet und Lösungsstrategien kurz beleuchtet werden.

Hierbei wirken die gleichen Treiber wie die in Abschn. 2.2.2 beschriebenen: Auf rechtlicher Ebene hatte die Richtlinie 2014/26/EU großes Veränderungspotenzial für die Organisation von Verwertungsgesellschaften inne. Die Motivation der EU, einen digitalen Binnenmarkt zur Harmonisierung der Verwertungsstrukturen zu schaffen, führte zu einem direkten, starken Veränderungsdruck auf die etablierten Strukturen der Verwertungsgesellschaften – die traditionellen, nationalen Monopole sollten aufgebrochen werden, zu Gunsten wettbewerbsintensiverer Marktstrukturen (Hviid et al. 2017).

Der technologische Fortschritt durch die Digitalisierung machte auch vor den Verwertungsgesellschaften nicht halt. Durch die digitale Transformation entstanden neue Verwertungswege (neue mediale Aufbereitung, neue Plattformen) und damit verbundene Lizenzierungsfragen, die in der Forcierung multi-territorialer Lizenzmodelle für Online-Nutzungen nur teilweise Beantwortung fanden. Neben diesen Herausforderungen im nachgelagerten Geschäft der Verwertungsgesellschaften wurde auch das vorgelagerte Geschäft durch die Senkung der internationalen Eintrittsbarrieren für direkte Mitgliedschaften angeheizt. Damit rückte für die bisher auch hier weniger dynamisch positionierten Verwertungsgesellschaften die Optimierung der Geschäftsprozesse in den Vordergrund. Betroffen hiervon sind alle Phasen des Lebenszyklus, d. h. von der Registrierung von Rechteinhaber*innen und Werken, über die Abwicklung von Tantiemenabrechnungen bis hin zu den Reklamationen.

Daneben erwächst aus zwei Richtungen ein – lange Zeit unbekannter – Konkurrenzdruck auf die Verwertungsgesellschaften. Zum einen drängen verstärkt kommerzielle Unternehmen in den vorgelagerten Markt. Dazu gehören sowohl „*unabhängige Verwertungseinrichtungen*“[31] (wie z. B. Soundreef[32] oder Jamendo[33]) als auch Verlagsadministratoren (wie z. B. Kobalt oder Songtrust[34]). Beide Gruppen unterscheiden sich u. a. durch eine klare Gewinnerzielungsabsicht (Schulz 2008), einen ausgeprägten technischen Hintergrund, ein innovatives Unternehmensbild bis hin zur Startup Mentalität sowie ein zugehöriges, sehr fokussiertes und extensives Marketing deutlich vom Charakter der Verwertungsgesellschaften.

Zum anderen intensiviert sich durch die Möglichkeit direkter Mitgliedschaften auch der – von der EU intendierte – Wettbewerb zwischen den Verwertungsgesellschaften. Insbesondere innerhalb des Marktes der Europäischen Union können Rechteinhaber*innen frei entscheiden, welche Gesellschaft sie für welches Territorium mit der Verwaltung welcher Rechtearten beauftragen. Diese Konkurrenz ist bei multi-territorialen Lizenzmodellen im Online-Bereich offensichtlich, sie zeigt sich aber auch bei alternativen internationalen Verwaltungswegen von Musikurheberrechten (siehe Abb. 2.8, S. 27).

---

[31] Der Begriff der unabhängigen Verwertungseinrichtung wurde in der Richtlinie 2014/26/EU eingeführt und kann auf solche Unternehmen angewandt werden, deren Tätigkeit im Gegensatz zu den traditionellen Verwertungsgesellschaften nicht von den Mitgliedern geleitet wird, sondern in ihrem eigenen gewinnorientierten Interesse liegt.

[32] https://www.soundreef.com.

[33] https://www.jamendo.com.

[34] https://www.songtrust.com/

Die Europäische Kommission wurde bereits 2006 in dieser Angelegenheit beraten und hat Argumente dafür und dagegen erhalten (KEA 2006a, S. 46–48). Befürworter argumentierten, dass die Internationalisierung der Mitgliedschaften zu der Möglichkeit für Rechteinhaber*innen führen, zu einer effizienteren Verwertungsgesellschaft für die multi-territoriale Rechtewahrnehmung zu wechseln. Im Allgemeinen wäre zudem von einer Verringerung der Zahl an Intermediären und einer Reduktion der Höhe der Transaktionskosten auszugehen.

Als Gegenargumente wurden aufgeführt, dass die direkte Vertretung ausländischer Repertoires nur Verlagen vorbehalten bleiben würde, die über die entsprechenden Fähigkeiten und Kapazitäten verfügen. Weiterer Unmut ergab sich durch die Annahme, dass der Wettbewerb zwischen den Verwertungsgesellschaften diese auf Kosten der Rechteinhaber*innen entsolidarisieren würde. Durch den Wegfall von Intermediären würden die quersubventionierenden Effekte aus den Gegenseitigkeitsverträgen reduziert werden. Dies würde das Überleben kleinerer Verwertungsgesellschaften gefährden.

Betrachtet man die traditionellen gebietsbeschränkten Lizenzmodelle, welche vorwiegend über die Verwertungsgesellschaften in den Heimatländern der Rechteinhaber*innen verwaltet werden und über Einseitig- oder Gegenseitigkeitsverträge die Tantiemenzahlungen aus dem Ausland abwickeln, so ergeben sich zwei mögliche Szenarien für den Einfluss direkter Mitgliedschaften auf Verwertungsgesellschaften:

a) *Negative Entwicklung*: Mit zunehmender Wahl direkter Mitgliedschaften durch Rechteinhaber*innen entgehen betroffenen Verwertungsgesellschaften früher verwaltete Tantiemen aus dem Ausland. Dies kann sich negativ auf ihre Liquidität und Investitionsfähigkeit auswirken.
b) *Positive Entwicklung:* Entscheiden sich zunehmend ausländische Rechteinhaber*innen für direkte Mitgliedschaften statt für die Wahrnehmung ihrer Rechte über die heimische Verwertungsgesellschaft, erhöhen sich die Mitgliedzahlen der Verwertungsgesellschaften. Dadurch erwächst höherer Innovationsdruck im vorgelagerten Geschäft.

Stellt man sich bspw. vor, ein deutscher Musikverlag würde Tantiemen aus Österreich, die bisher über die GEMA abgerechnet wurden, nun direkt über die Mitgliedschaft in der AKM erhalten und folgt man der Logik der obigen Hypothesen, wäre diese Situation für die GEMA nachteilig, für die AKM könnte sie sich aber langfristig positiv auswirken.

Dieser Darstellung liegen drei Prämissen zugrunde. Zum einen wird davon ausgegangen, dass primär diejenigen Rechteinhaber*innen direkte Mitglieder in

Verwertungsgesellschaften abseits des Heimatlandes werden, die auch entsprechende Umsätze im Ausland erwirtschaften oder planen dieses zu tun. Es kann somit von signifikanten Verschiebungen der Lizenzzahlungen ausgegangen werden. Wäre diese Prämisse nicht gegeben, wäre eine direkte Mitgliedschaft für die Rechteinhaber*in unrentabel. Zum anderen liegt die Prämisse zugrunde, dass sich ein Zuwachs von Mitgliedern sich auf die Relevanz, Attraktivität und Agilität einer Verwertungsgesellschaft auswirkt. Und abschließend wird davon ausgegangen, dass die Verwaltungsstrukturen der Verwertungsgesellschaft, welche von direkten Mitgliedern profitieren würde, den Mitgliederzuwachs organisatorisch auch bewältigen können.

Diese Prämissen sind nicht unbedenklich. Die Aufnahme neuer Mitglieder und die Migration ihrer Werke von extern verwalteten Strukturen in die eigenen können die Kosten für betroffene Verwertungsgesellschaften in die Höhe treiben. Gleichzeitig ist zu vermuten, dass sich die Lizenzeinnahmen aufgrund des Gleichbehandlungsgebots von Nicht-Mitgliedern und Mitgliedern und des gleichen Nachfrageniveaus nicht ändern[35]. Die positiven Effekte resultieren eher aus dem zu erwartenden Transformationsdruck seitens der neuen Mitglieder, die nun an der Steuerung der Tätigkeiten der Verwertungsgesellschaft beteiligt sind. Doch auch dies ist angesichts der Tatsache, dass es sich um einkommensstarke Verlage handelt (erste Prämisse), welche die Managementstrukturen asymmetrisch zu ihren Gunsten lenken könnten, ambivalent zu sehen.

Ohne eine pauschale Beurteilung vorzunehmen, kann man von einer negativen und positiven Entwicklung auch im Sinne einer Abnahme der Mandate für die indirekt internationale Verwaltung von Urheberrechten und einer Zunahme der direkt internationalen Wahrnehmung sprechen.

Unabhängig vom Vorzeichen dieser Entwicklung sprechen wir im Folgenden von einem durch sie induzierten Änderungspotenzial. Dieses variiert in Abhängigkeit des Anteils ausländischer Lizenzeinnahmen an den Gesamtlizenzeinnahmen einer Verwertungsgesellschaft. Abb. 2.13 zeigt dabei die große Bandbreite des Anteils erhaltener Tantiemenzahlungen aus dem Ausland (linke Tabelle) und der an ausländische Gesellschaften transferierter Tantiemenzahlungen (rechte Tabelle) im Verhältnis zu den Gesamteinnahmen der Verwertungsgesellschaften.[36] Ersteres quantifiziert das Potenzial einer negativen Entwicklung, da diese Umsätze im Falle direkter Mitgliedschaften zurückgehen würden. Zweiteres

[35] Eine Anpassung des Angebots und der Konditionen auf dem nachgelagerten Markt findet nicht statt, lediglich die Zuständigkeiten auf dem vorgelagerten Markt werden verlagert.

[36] Die Datengrundlage sind die Werte, welche in den Transparenz- und Geschäftsberichten der Verwertungsgesellschaften aus den Jahren 2019/2020 angegeben sind.

Land	VG	Zahlungseingänge	Zahlungseingänge/ Gesamtlizenzeinnahmen
SWEDEN	STIM	103.901.541 €	0.45420
UNITED KINGDOM	PRS	281.697.330 €	0.29666
IRELAND	IMRO	5.781.264 €	0.15442
AUSTRIA	AKM	13.720.450 €	0.11787
AUSTRIA	AUME	3.501.921 €	0.10402
NORWAY	TONO	6.637.992 €	0.08640
FINLAND	TEOSTO	5.552.352 €	0.07700
FRANCE	SACEM	85.063.610 €	0.07600
CROATIA	HDS-ZAMP	1.346.667 €	0.07110
DENMARK	KODA	9.635.000 €	0.07076
CZECH REPUBLIC	OSA	3.105.407 €	0.07065
GERMANY	GEMA	69.344.000 €	0.06548
ITALY	SIAE	23.209.746 €	0.06166
SLOVAKIA	SOZA	802.080 €	0.04198
ROMANIA	UCMR-ADA	599.545 €	0.02325
HUNGARY	ARTISJUS	1.148.895 €	0.01625
LITHUANIA	LATGA	88.860 €	0.01467
SLOVENIA	SAZAS	184.505 €	0.01391

Land	VG	Zahlungsausgänge	Zahlungsausgänge/ Gesamtlizenzeinnahmen
DENMARK	KODA	66.140.000 €	0.48576
IRELAND	IMRO	15.173.146 €	0.40529
NORWAY	TONO	28.663.259 €	0.37308
LITHUANIA	LATGA	2.233.766 €	0.36875
FINLAND	TEOSTO	25.487.190 €	0.35344
HUNGARY	ARTISJUS	24.475.254 €	0.34614
AUSTRIA	AKM	32.902.743 €	0.28265
ROMANIA	UCMR-ADA	6.926.578 €	0.26857
CZECH REPUBLIC	OSA	8.188.862 €	0.18631
GERMANY	GEMA	183.992.000 €	0.17374
UNITED KINGDOM	PRS	154.198.010 €	0.16239
SLOVAKIA	SOZA	2.674.646 €	0.13997
SLOVENIA	SAZAS	1.813.413 €	0.13676
FRANCE	SACEM	145.459.420 €	0.12997
SWEDEN	STIM	27.657.854 €	0.12090
ITALY	SIAE	43.578.573 €	0.11577
AUSTRIA	AUME	3.579.501 €	0.10632
CROATIA	HDS-ZAMP	1.676.957 €	0.08854

Abb. 2.13 Erhaltene und gezahlte ausländische Tantiemen von Verwertungsgesellschaften (VG) in Relation zu den Gesamtlizenzeinnahmen[38]

beziffert das Potenzial einer positiven Entwicklung, da im Falle direkter Mitgliedschaften diese Tantiemen zu größeren Anteilen an die neuen Mitglieder ausgeschüttet werden würden.[37]

Beide Entwicklungsszenarien erfordern Maßnahmen seitens der Verwertungsgesellschaften. In beiden Fällen ist zu erwarten, dass die internen und überbetrieblichen Geschäftsprozesse der Verwertungsgesellschaften reorganisiert werden müssen. Eine differenziertere Betrachtung der in diesem Abschnitt aufgeführten Aussagen findet sich in einer gesonderten Veröffentlichung (Klingner und Miller 2022).

---

[37] Diese Auslegung lässt Sonderkonstellationen unberücksichtigt, in denen z. B. eine Verwertungsgesellschaft lediglich den Zahlungsverkehr für andere bündelt, aber nicht ihre Rechteinhaber*innen vertritt.

[38] Die Statistiken sind interaktiv abrufbar unter: https://creativeartefact.org/artefacts/statistics/statistics_international/ (zuletzt geprüft am 13.04.2022).

Der Vollständigkeit halber sei hier am Rande erwähnt, dass eine vergleichbare Dynamik auch bei Subverlagen entstehen kann. Ähnlich wie Verwertungsgesellschaften in der hier beschriebenen Rolle interagieren auch sie in der Verwaltung von Werken für andere Verlage stellvertretend mit Verwertungsgesellschaften in ausländischen Gebieten. Wenn bspw. ein deutscher Verlag in Österreich nicht mehr durch einen Subverlag vertreten wird, sondern direktes Mitglied der AKM wird, verliert der Subverlag Umsätze durch fehlende Provisionen bzw. Tantiemenanteile. Umgekehrt ist es aber ebenso möglich, dass bspw. ein deutscher Verlag als direktes Mitglied österreichische Verlage als Subverlag bei der AKM vertritt, denn hierbei ist nicht mehr der Firmensitz entscheidend, sondern wer die Wahrnehmung der Rechte am effektivsten und effizientesten erbringen kann.

Insgesamt sehen sich Verwertungsgesellschaften zunehmend mit einem Konkurrenzdruck konfrontiert, sowohl vonseiten anderer Verwertungsgesellschaften, als auch von neuen und alten Marktteilnehmern, die (Teil-)Aufgaben von Verwertungsgesellschaften übernehmen. Wo aber liegt nun die Gefahr in dieser Dynamik – belebt Konkurrenz nicht das Geschäft? Zunächst kann im positiven Fall von einer größeren Innovationsbereitschaft seitens der Verwertungsgesellschaften ausgegangen werden. Allerdings ist der Solidaritätscharakter der Verwertungsgesellschaften zunehmender Gefahr ausgesetzt. Gerade kommerzielle Unternehmen betreiben ein Rosinenpicken (engl. „cherry picking“), bei dem durch die Begrenzung auf stark nachgefragte Werke mit geringeren Verwaltungskosten hohe Umsätze erzielt werden können. Die Umschichtung des Repertoires von einkommensstarken Rechteinhaber*innen hin zu derartigen Einrichtungen kann negative Auswirkungen auf die Rechteinhaber*innen haben, die von traditionellen Verwertungsgesellschaften vertreten werden. Bei sinkendem Repertoireumfang der Verwertungsgesellschaften können Skaleneffekte nicht mehr in gleichem Maße zum Tragen kommen, da die Kosten pro Verwaltungseinheit steigen. Auch die soziale und kulturelle Rolle von Verwertungsgesellschaften (Heker 2008; Gerlach 2008) wird mit geringeren Lizenzeinnahmen in ihrem Umfang eingeschränkt. Ebenso sinkt mit der wirtschaftlichen Relevanz auch die Schlagkraft von Verwertungsgesellschaften als Interessensvertreterinnen der Rechteinhaber*innen.

Wie begegnen Verwertungsgesellschaften diesen Herausforderungen? Wichtig ist, Konkurrenz und Transparenz nicht nur als Gefahr zu begreifen, denn es gilt, die daraus entstehenden Abgrenzungsmöglichkeiten gegenüber internen (Verwertungsgesellschaften) und externen (Unternehmen) Wettbewerbern zu identifizieren und nutzen. Verschiedene Ansätze sind dabei möglich und werden teilweise auch schon umgesetzt. So können inhaltliche Spezialisierungen, besonders effiziente Verwaltungsstrukturen, guter Kundenservice oder komfortable

Interaktions- und Kommunikationsmöglichkeiten Wettbewerbsvorteile darstellen. Weiterhin bieten Joint Ventures wie ICE eine Möglichkeit, Skaleneffekte weiter auszubauen, die Effizienz durch Synergien zu steigern sowie durch ein größeres Repertoire die Marktposition zu stärken.

Ein weiterer entscheidender Faktor wird sein, wie die Verwertungsgesellschaften die Dichotomie aus Durchsetzung der Marktmacht im Sinne ihrer Mitglieder und das erzielen einer positiven Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit gestalten werden. Die Erfolge hierbei waren in der Vergangenheit eher durchwachsen. Auch werden Themen wie Innovationsfreudigkeit und Markenbildung gerade in Konkurrenz zu den technisch fokussierten Unternehmen relevant sein.

Ein gewichtiges Argument kann dabei die soziale und kulturelle Rolle sein, die Verwertungsgesellschaften oftmals übernehmen. Auch eine stärkere Priorisierung der Mitbestimmungsrechte der vertretenen Mitglieder kann ein Unterscheidungsmerkmal zu rein gewinnorientierten Akteuren sein.

Bislang scheint es so, dass aus Sicht der Rechteinhaber*innen die positiven Effekte dieser Entwicklung überwiegen. Neben der gewonnenen Wahlfreiheit und der Option auf Basis der stärkeren Transparenz eine fundierte Entscheidungsfindung für die Gestaltung direkter Mitgliedschaften bei Verwertungsgesellschaften zu ermöglichen, zeigt sich – zumindest anekdotisch – auch eine höhere Innovationsfrequenz und ein Ausbau und Ausrichten des Angebotsportfolios am Bedarf der Rechteinhaber*innen. Exemplarisch seien hier die Aktivitäten der GEMA genannt, welche beispielsweise die Digitalisierung der Musikfolgen umgesetzt[39], im Onlineportal die Statistiken für Rechteinhaber*innen deutlich ausgebaut sowie mit MusicHub[40] einen Digitaldistributor geschaffen hat, mit welchem Rechteinhaber*innen Aufnahmen ihrer Musikwerke direkt bei Streamingplattformen wie Spotify oder Apple Music veröffentlichen können.

Letzteres wurde durch eine Mehrheitsbeteiligung am digitalen Vertriebsunternehmen Zebralution ermöglicht (MusikWoche 2019). Dieses Beispiel ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, denn hier wird die Verwertung von Werken proaktiv in die Verwaltungsstrukturen der GEMA integriert, was bisher nur reaktiv über die Lizenznehmer*innen erfolgte. Darüber hinaus werden leistungsschutzrechtliche Fragen berührt, denn die Nutzung dieses Angebots setzt voraus, dass das Mitglied seine Werke in vertonter Form vervielfältigt haben muss.

Hier zeigt sich also eine Dynamik, die bislang eher unbekannt war. Selbst eigentlich nicht originär zu den GEMA-Aufgaben gehörenden Leistungen rund

[39] https://www.gema.de/aktuelles/news/auf-dem-weg-in-die-digitale-zukunft/, zuletzt geprüft am 17.9.2021.

[40] https://www.music-hub.com.

um aufgenommene Werke (Recordings) zeugen von einer nachfrageorientierten Aufweichung traditioneller Grenzen. Verwertungsgesellschaften weiten ihre Aktivitäten entlang der Wertschöpfungskette aus und scheuen auch die – inhaltlich konsequente – Ausweitung der Verantwortlichkeiten nicht: genau genommen liegt ja beispielsweise die Distribution aufgenommener Werke außerhalb des Kerngeschäfts „Wahrnehmung der Rechte von Autorinnen und Autoren" der GEMA. Mit verstärkter Umsetzung und Integration digitaler Dienstleistungen wächst der Leistungsumfang der Verwertungsgesellschaften auf das Niveau konkurrierender kommerzieller Unternehmen. So wird einerseits die Attraktivität des Angebotsportfolios gegenüber Rechteinhaber*innen gesteigert, andererseits können neu entwickelte Lösungen auch anderen Verwertungsgesellschaften angeboten werden (Schlinger 2020).

Die Geschichte der Musikverlage und Verwertungsgesellschaften zeigt, dass die Ausweitung der Wertschöpfungskette in der Wahrnehmung von Musikurheberrechten keine zeitgenössische Besonderheit ist. Die Art und Weise, wie Musikurheberrechte verwaltet werden, unterliegt einem ständigen Wandel, der aller Voraussicht nach auch mit der Digitalisierung nicht enden wird. Wie sich die Aufgabenbereiche von Musikverlagen und Verwertungsgesellschaften im Laufe der Zeit entwickelten und sich komplementär anglichen, wird im Folgenden kurz dargestellt. Im Anschluss daran erfolgen eine Hinwendung zu den aktuellen Aktivitäten der Musikverlage und eine nähere Betrachtung ihres heutigen Verhältnisses zu Verwertungsgesellschaften aus organisatorischer und technischer Sicht.

2.3 Musikverlage damals und heute

Der gewerbliche Hauptzweck der Musikverlage bestand ursprünglich in der Vervielfältigung, dem Vertrieb und Verleih von Notenausgaben. Neben dieser Wahrnehmung „grafischer Rechte" – auch als „Papiergeschäft" bezeichnet – hat die zunehmende Multimedialität in der Kultur und Wirtschaft zur Verankerung sogenannter Nebenrechte in der Verlagstätigkeit geführt (Albiez und Baierle 2021, S. 1). Dabei handelt es sich im Fall von Musikwerken um die in Abschn. 2.1 näher beschriebenen Verwertungsrechte, die sich grob in die Hauptkategorien der mechanischen Rechte (MR) und der Aufführungsrechte (AR) einteilen lassen. Diese werden meist von Verwertungsgesellschaften vertreten und sind auch als „kleine Rechte" bekannt. Im Folgenden soll die Entstehung des Musikverlagswesens und der Bezug zu den Verwertungsgesellschaften näher erläutert werden.

2.3.1 Die Entstehung von Musikverlagen und Verwertungsgesellschaften – ein Kanon mit Kon- und Dissonanzen

Von den mittelalterlichen Neumen, den Symbolen des gregorianischen Gesangs, über die Quadratnotation bis zum modernen Notensystem ließen sich Noten bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts nur handschriftlich vervielfältigen. Dies änderte sich mit Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern um 1450 in Mainz. Der in Italien wirkende deutsche Buchdrucker Ulrich Han im Jahr 1476 und später, Anfang des 16. Jahrhunderts, der Venezianer Ottaviano Petrucci nutzten diese epochale Erfindung, um Noten in hohen Auflagen herauszugeben. Spätestens im 17. und 18. Jahrhundert fanden gedruckte Noten weite Verbreitung, allen voran Gesang- und Messgesangsbücher für Gottesdienste (King 1968; Dege 2021).

Während die Musik bis dahin in den Händen der Kirche oder des Adels lag, forderte auch das Bürgertum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend einen emanzipierten Zugang. Vor allem die Französische Revolution von 1789 bis 1799 trieb die Durchsetzung der Ansprüche des Bürgertums voran und wirkte sich damit auch nachhaltig auf das Kunst- und Kulturgeschehen aus. Das Freiheitsstreben und der Individualismus des neuen Bürgertums schlugen sich auch im künstlerischen Ausdruck nieder (Bose 1934; 2015). Infolge der Omnipräsenz der Musik in der Gesellschaft wuchs die Zielgruppe, die bedient werden sollte.

Deutschland spielte eine Vorreiterrolle bei der Entwicklung des kommerziellen Musikverlagswesens. Insbesondere Leipzig sticht als Heimat bedeutender Musikverlage hervor. Im Jahr 1719 gründete dort Bernhard Christoph Breitkopf ein Unternehmen, das später als der erste institutionalisierte Musikverlag gelten sollte. Breitkopf zeichnete sich durch seine Innovationen im Notensatz aus, die es ermöglichten, in wesentlich höheren Auflagen zu drucken. Später übernahm Gottfried Christoph Härtel 1795 das Unternehmen, das heute unter dem Namen Breitkopf & Härtel bekannt ist (Beer 2016). Das Verlagshaus vertrat namhafte Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Richard Wagner. Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy wurden sowohl von Breitkopf & Härtel als auch von einem weiteren Leipziger Verlag vertreten, der aus einer 1807 von Friedrich Hofmeister gegründeten Musikalienhandlung hervorgegangen ist (Rheinfurth 2016). Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Leipzig insgesamt zu einer Metropole des Musikverlagswesens. Dazu trug auch die Gründung der ersten Organisation bei, die sich für die Interessen der Musikverlage einsetzte. Der „Verein der

Musikverleger gegen musikalischen Nachdruck“, aus dem später der Deutsche Musikverleger-Verband e. V. werden sollte (Deutscher Musikverleger Verband e. V. 2018, S. 20), wurde 1829 als informeller Zusammenschluss von 16 deutschen Verlegern gegründet. Der Schulterschluss der Musikverlage war vor allem durch die gestiegene Nachfrage nach Notenausgaben motiviert. Die Herstellung nicht-lizenzierter Nachdrucke entwickelte sich zu einem attraktiven Geschäftsfeld. Im Bewusstsein der Wahrung der urheberrechtlichen Interessen sahen die Musikverlage dringenden Handlungsbedarf (Kawohl 2016).

Obwohl auf dem Gebiet der Verlagsgeschichte bereits eine Vielzahl von Forschungsarbeiten geleistet worden ist, sind viele Aspekte weiterhin unbekannt. Im Mittelpunkt vieler Studien stehen die großen Verlage, zu denen neben den oben genannten auch die Edition Peters (Leipzig), Schott (Mainz), Simrock (Bonn) und Schlesinger (Berlin) gehören. Dieser Umstand ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Quellenlage sehr diffus ist und es sich um eine wissenschaftliche Nische handelt (Beer 2005).

Parallelen zu den beschriebenen Sachverhalten gemeinsamer Wirkung von Verlagen und Streuverlusten in der Verlagsforschung lassen sich auch im Hinblick auf die Tätigkeit von Verwertungsgesellschaften ziehen, denn das Urheberrecht unterscheidet traditionell zwischen „großen“ und „kleinen Rechten“. Während bühnenmäßige oder dramatische Darbietungen von Musikwerken seit jeher auf Einzelfallbasis durch die Urheber*innen und Verlage lizenziert wurden, war die rechtmäßige Verwertung von Aufführungen durch kleine Betriebe, wie z. B. in der Gastronomie, immer schon schwer zu verfolgen.

Zur Illustration dieses Missstandes wird oft die Anekdote des französischen Komponisten Ernest Bourget nacherzählt. Bourget wollte 1847 im Pariser Café des Ambassadeurs sein Zuckerwasser nicht bezahlen, da seine Musik ebenfalls ohne Entgelt gespielt wurde[41]. Nachdem die Justiz zugunsten von Bourget entschieden hatte, gründete er mit den Komponisten Victor Parizot und Paul Henrion sowie dem Verleger Jules Colombier die „Agence Centrale“ im zweiten Arrondissement[42] der französischen Hauptstadt. Daraus entstand 1851 die erste Verwertungsgesellschaft für „kleine Rechte“ der Musik, die französische SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique). Ihrem Beispiel folgten andere europäische Verwertungsgesellschaften wie die italienische

[41] Diese Geschichte ist in verschiedenen Abwandlungen überliefert, siehe auch: Albinsson 2014.

[42] in 63 rue Saint Anne, 75.002 Paris.

SIAE (Societa Italiana Degli Autori ed Editori) im Jahr 1882 und die österreichische AKM (Autoren, Komponisten, Musikverleger) im Jahr 1897 (Dommann 2012, S. 246).

In Deutschland war die Etablierung der neuen Urheberrechtsbewegung holpriger. Die ersten Impulse wurden wiederum in Leipzig gesetzt. Die sogenannte Leipziger Anstalt nahm 1898 ihre Tätigkeit auf, und zwar auf der Grundlage eines Gesetzes, das zum Zeitpunkt seiner Ausübung noch gar nicht existierte. Denn während damals mit dem Kauf einer Notenausgabe jeglicher Vergütungsanspruch seitens der Urheber*innen erlosch, verlangte die Anstalt Tantiemen für die bloße Aufführung von Werken. Veranstalter wollten jedoch nicht für die öffentliche Aufführung von Musikwerken zahlen, Komponist*innen und Verlage ihre Kund*innen nicht verärgern. Die Vorläuferorganisation der Deutschen Verwertungsgesellschaften sah sich daher massiven Widerständen von allen Seiten ausgesetzt und musste schlussendlich kapitulieren (Heker und Riesenhuber 2018, S. 6–9).

Ab 1903 spielte die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) eine bedeutende Rolle bei der Wahrnehmung von Aufführungsrechten in Deutschland. Ihre Gründung wird oft auf einen Brief von Richard Strauss zurückgeführt. Dieser beeinflusste mit seinen Mitstreitern (u. a. Hans Sommer, Friedrich Rösch und Georg Schumann) ein Gesetz, das die Aufführung von Werken an die Zustimmung der Urheber*innen koppelte. Somit spielten diese eine Schlüsselrolle bei der Etablierung von Verwertungsgesellschaften. Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA), diente den kommerziellen Belangen der GDT (Schmidt 2011; Heker und Riesenhuber 2018, S. 10–14).

Durch die GDT und AFMA begann der Siegeszug der Verwertung von Aufführungsrechten in Deutschland. Dabei ähnelte deren Geschäftsmodell wiederum dem der französischen SACEM. Viele ihrer Strukturen haben bis heute überlebt. Mit dem Verwaltungsabkommen übertrugen die Rechteinhaber*innen ihre Aufführungsrechte an die GDT/AFMA. Gleichzeitig erhielten Komponist*innen, Verlage und Textdichter*innen jeweils feste Vergütungssätze, während 10 % in eine Unterstützungskasse flossen. Das Urbild der deutschen GEMA war allerdings die 1915 gegründete Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte. Sie nahm Komponist*innen auf, die aus der GDT und der AFMA ausgeschlossen wurden (Heker und Riesenhuber 2018, S. 15–16).

Während sich die Verwertungsgesellschaften vornehmlich mit den Aufführungsrechten befassten, nahm die Bedeutung der mechanischen Rechte durch ihre Kommerzialisierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu. Die Vervielfältigung musikalischer Werke wurde zunehmend durch neue Medienformate wie

Spieldosen und Drehorgeln in den 1870er Jahren und später durch Phonographen und Grammophone in den 1890er Jahren erschwinglich und damit populär. Die Jahre 1906–1908 stellten einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte des Musikurheberrechts dar. Nach wiederholten Forderungen der Komponist*innen und Verlage schlug die internationale „Sprechmaschinenindustrie" die Einführung einheitlicher Tarife für die Vervielfältigung und Wiedergabe von Musikaufnahmen zur Vergütung der Autorenrechte vor. Die Auslegung der Aufführung von Musikwerken als „Tonkunst" in der Revision der Berner Übereinkunft von 1908 (Art. 13) führte zur Anerkennung des Rechtsschutzes der mechanischen Vervielfältigung und einem Mitanspruch der Interpreten an der Vergütung (Dommann 2012, S. 245). Urheber*innen und Verlage suchten nun nach Möglichkeiten, auch diese Rechte kollektiv wahrzunehmen.

In Deutschland hatte die GDT bei der Einigung über die Verteilung der Tantiemen aus mechanischen Vervielfältigungen organisatorische Anlaufprobleme. Größere Fortschritte erzielte die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (AMMRE). In ihr waren im Kern die gleichen Mitglieder wie in der „alten GEMA" vertreten, die Verwertungsgesellschaften fassten gemeinsame Beschlüsse. Nach Inkrafttreten des „STAGMA[43]-Gesetzes" im Jahr 1933 wurden die Strukturen der alten GEMA und der GDT „gleichgeschaltet". Die Aktivitäten der neuen Verwertungsgesellschaft STAGMA wurden vom nationalsozialistischen Regime zentralisiert und kontrolliert. Unter anderem wurde die Satzung zum Nachteil jüdischer Mitglieder angewandt (Heker und Riesenhuber 2018, S. 21–22).[44]

Nicht nur in Deutschland wurden die Verwertungsgesellschaften zu politischen Instrumenten der Volkswirtschaften umgedeutet. Wenn auch nicht mit der gleichen Kälte und Härte wie im NS-Regime, inszenierten sich Verwertungsgesellschaften doch im Sinne des Zeitgeistes international als „zentrale Autoritäten" und instrumentalisierten den „Autor" als Kampfbegriff: Während Musik als bedeutende nationale Ressource verstanden wurde, wurden Hörfunk und Fernsehen als Instrumente kapitalistischer Ausbeutung aufgenommen. Vor allen in

[43] Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (STAGMA).

[44] In der Bundesrepublik Deutschland (BRD) wurde 1947 die STAGMA in die heute tätige GEMA, die „Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte", überführt. In der Deutschen Demokratischen Republik übernahm die „Anstalt zur Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiet der Musik" (AWA) ein ähnliches Aufgabenspektrum. Nach dem Fall der Berliner Mauer wurden die Aktivitäten beider Verwertungsgesellschaften schließlich in der GEMA zusammengeführt (siehe Dümling 2004).

den Vereinigten Staaten, zur Zeit der Großen Depression, verschärfte sich der Verteilungsstreit um die Verwertung von Musikrechten. Binnen der Verwertungsgesellschaften wuchs die Solidarität mit einkommensschwächeren Gruppen, und dennoch blieb ein großer Teil kulturell bedeutsamen Repertoires von ihnen ungeschützt – nicht zuletzt wegen ihrer restriktiven Aufnahmebedingungen (Dommann 2012, S. 251–252).

In den Bewertungsverfahren der Verwertungsgesellschaften zeigte sich schon früh, dass es kulturelle und ökonomische Determinanten für die Aufnahme, die Vergütungshöhe oder gar den Ausschluss von Werken, Urheber*innen und Verlagen aus Verwertungsketten gibt. Verwertungsgesellschaften betrieben seit jeher Klassensysteme, die beispielsweise politisch/wirtschaftlich besser gestellte Mitglieder begünstigten oder Komponisten sogenannter „ernster Musik" (E-Musik) gegenüber denen der „Unterhaltungsmusik" (U-Musik) bevorzugten. Letzteres ist eine Dissonanz[45], die heute noch nachschwingt und in der unterschiedlichen Behandlung von E- und U-Musikwerken sowie E- und U-Musikverlagen ihren Ausdruck findet. Und doch haben und hatten die Verwertungsgesellschaften auch einen sozialen Anspruch, der darauf abzielte, die Interessenkonflikte von kommerziellen Unternehmen und Musikschaffenden, sei es von E- oder U-Musik, auszugleichen (Dommann 2012, S. 249–250).

Immer noch gelten Verwertungsgesellschaften international als wichtige Vertreterinnen wirtschaftlicher Interessen von Komponist*innen und Verlagen. Sie agieren als „Bewertungs-, Verwaltungs- und Verteilungsapparate" von Urheberrechtsvergütungen. Durch den Ausbau eines Netzwerks auf Basis von Gegenseitigkeitsverträgen ist es für sie möglich, Tantiemen sowohl für in- als auch ausländische Werknutzungen einzusammeln und an ihre Mitglieder zu verteilen. Damit waren Verwertungsgesellschaften auch ein zentrales Element der Organisation des Urheberrechts in Europa und den Vereinigten Staaten im 20. Jahrhunderts (Dommann 2014, S. 107–132). Aufgrund der Allgegenwärtigkeit von Musik und ihrer massenhaften Verwertung in allen Bereichen der Gesellschaft ist die Bedeutung der Verwertungsgesellschaften für Musikverlage nach wie vor außerordentlich groß.

[45] Aus einem Brief des österreichischen Komponisten Arnold Schönberg an den Berliner Komponisten Max Butting: „Es ist unmöglich im gleichen Geschäft Perlen, Diamanten, Radium und sonstige teure Dinge zu handeln, wo auch Stecknadeln, alte Hosen und Ramschware verkauft werden. Und es wird nie möglich sein, eine Arbeit, die so viel Zeit erfordert wie die Kontrolle der Schlager und Versageraufführungen zu verrichten, und daneben die Genauigkeit und feine Abschätzung für seltenere Ware zu haben, wie sie die ernste Musik beansprucht." (siehe Dümling 2003, S. 174).

Wie dieser Abschnitt gezeigt hat, lässt sich die Entstehungsgeschichte der Verlage, Verwertungsgesellschaften und des Urheberrechts kaum isoliert erzählen. Ihre Stimmen verhallten in denselben Tönen und erreichten die Öffentlichkeit doch zu unterschiedlichen Zeiten. Eine grundlegende Rolle kam dabei der Technik und den Medien zu, die bei urheberrechtlichen Nutzungen von Musikwerken eingesetzt wurden. Albiez und Baierle (2021) verstehen diesen Wandel im Kontext der Transformation von den Primärmedien (interpersonelle Überlieferung von Notenausgaben) hin zu den heute stark verbreiteten Quartärmedien (digitale Kanäle). Bis zum Eingreifen von Verlagen und Verwertungsgesellschaften als Hüter des Urheberrechts kam es immer wieder zu einem Missbrauch rechtlicher Grauzonen durch Marktteilnehmer zum Zwecke der Gewinnerzielung. Sei es durch Nachdrucke, die unberechtigte Vervielfältigung von Schallplatten, Radiosendungen nicht freigegebener Programme oder durch digitale Raubkopien im Internet-Zeitalter.

Die Durchlässigkeit des Mediums Internet um die Jahrtausendwende bot erneut ungeahnte Möglichkeiten für Musikschöpfer*innen oder Verlage, aber auch für Verwertende bzw. Nutzende. Erneut wurden die rechtlichen Grauzonen ausgelotet und gedehnt, diesmal in Form von Online-Tauschbörsen. Erneut wurden die neuen Medien von Urheber*innen und ihren Vertretern verteufelt und es dauerte, bis sich legitime und rechtlich abgesicherte Wirtschaftsmodelle auf Lizenzbasis etablierten. Es wurden viele Versuche unternommen, das Urheberrecht so weit wie möglich von der Unbeständigkeit der Märkte zu abstrahieren. Ob dies letztlich in der Praxis zu dem notwendigen Rechtsschutz führt, bleibt immer eine Prüfung des Zeitgeistes. Die Kernaufgabe der Verlage und Verwertungsgesellschaften bleibt jedoch unverändert: Sie wollen den von ihnen vertretenen Urheber*innen einen möglichst umfassenden Rechtsschutz und eine angemessene Vergütung für die Drittnutzung ihrer Werke bieten.

2.3.2 Musikverlage heute und in Zukunft

Laut dem DMV beschäftigt sich die überwiegende Anzahl der Musikverlage in Deutschland heute mit der Vermittlung und Lizenzierung von Musikwerken für Labels, Film-, Werbe-, Hörfunk- und Fernsehproduktionen, Online-Medien und Computerspiele, sowohl im nationalen als auch internationalen Kontext. Doch auch das traditionelle Geschäft des Musikverlagswesens besteht weiter fort. Die direkte Lizenzierung von Bühnenaufführungen wie Opern, Balletten, Musicals und klassischen Konzerten gehört nach wie vor zum Aufgabengebiet der Musikverlage, insbesondere solcher, deren Kataloge der E-Musik zuzuordnen sind.

Gerade für diese ist der Notendruck nach wie vor eine wichtige Einnahmequelle. Zwar findet er auch in weiteren Bereichen, wie z. B. dem Musikunterricht und in der Musikwissenschaft seine Abnehmer*innen, doch macht das traditionelle „Papiergeschäft" der Musikverlage in Deutschland heute nur noch einen Anteil von 10 % an der Erlösstruktur aus (Deutscher Musikverleger Verband e. V. 2018).

Auch besteht die enge Zusammenarbeit von Verlagen und Verwertungsgesellschaften nach wie vor: 2018 erzielten Deutsche Musikverlage den Großteil ihrer Einnahmen über Verwertungsgesellschaften (nahezu 50 %), gefolgt von den Lizenzeinnahmen für die eigenen Kataloge sowie Einnahmen aus administrativen Tätigkeiten für Dritte (siehe Abb. 2.14).

Dennoch ist das Verhältnis zwischen Musikverlagen und Verwertungsgesellschaften heute ambivalenter als früher. Führte historisch der Weg der Verwertung „kleiner Rechte" nur über die kollektive Wahrnehmung, so tritt im digitalen Umfeld die individuelle Wahrnehmung dieser Rechte wieder stärker in den Vordergrund. Die Durchlässigkeit der neuen Medien erlaubt es den Verlagen selbst einen Einblick in die Geschäftswelt ihrer Lizenznehmer zu gewinnen. Bisher bleiben diese Wege jedoch hauptsächlich „Industrieverlagen" angloamerikanischer Kataloge vorbehalten. Letztere zeichnen sich durch wesentlich

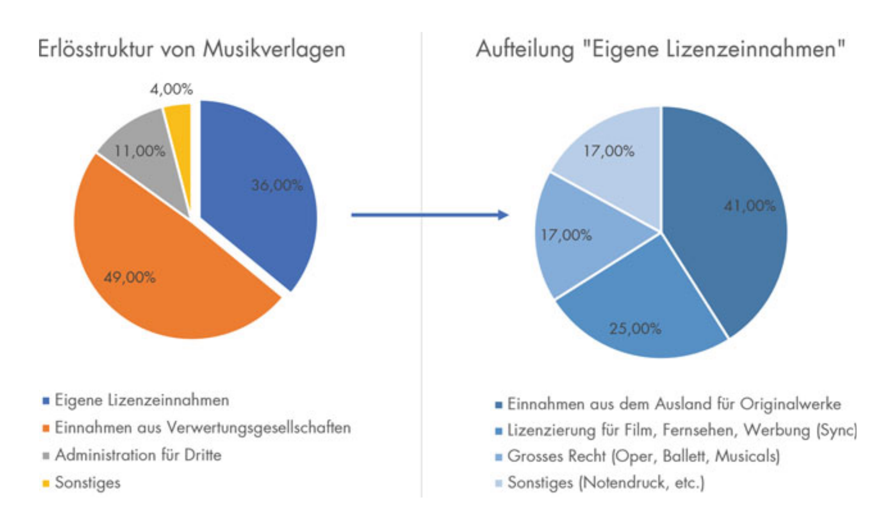


Abb. 2.14 Erlösstrukturen und Lizenzeinnahmen bei Musikverlagen. *(Deutscher Musikverleger Verband e. V. 2018)*

stärkere Kommerzialisierung aus, weswegen sie sich zunehmend vom traditionellen, quersubventionierenden System der Verwertungsgesellschaften entfremden (siehe Abschn. 2.2.1).

Kleine und mittlere Verlage bleiben für viele Musikschaffende ein wichtiges Sprungbrett in die Musikindustrie. Neben der rein kommerziellen Ausrichtung übernehmen sie Aufgaben in der persönlichen Betreuung, knüpfen Kontakte nicht nur zu Lizenznehmer*innen, sondern auch zu anderen Talenten und fördern so ihre Kreativen individuell. Trotz der höheren Durchlässigkeit der neuen Medien, bleibt es für Einzelne kaum möglich einen Überblick über die Vielzahl an Verwertungen ihrer Werke zu behalten. Verlage und Verwertungsgesellschaften stellen damit weiterhin zentrale Instanzen dar, die sich gegenüber großen Nutzerplattformen durchsetzen können – sei es in analogen oder digitalen Räumen. Zudem spielen sie weiterhin eine wichtige Rolle bei der Vertretung der urheberrechtlichen Interessen gegenüber den Gesetzgebern (Albiez und Baierle 2021, S. 5). Erst kürzlich stand die Umsetzung der Richtlinie 2019/790 (DSM-Richtlinie) in der Europäischen Union im Mittelpunkt politischer Debatten. Ziel dieser Richtlinie war es, einen Ausgleich zwischen den von den Rechteverwertern erzielten Online-Einnahmen und der geringen Beteiligung der Rechteinhaber zu finden (Albiez und Baierle 2021, S. 16).

Aus den dargestellten Änderungen bei Nutzungen, beispielsweise hinsichtlich Lizenzierungsvolumina oder lizenzierten Medien, folgt auch die Notwendigkeit für Veränderungen in der Zusammenarbeit zwischen Verlagen und Verwertungsgesellschaften. Die verlagsspezifischen Belange im Zusammenhang mit der Digitalisierung werden im nachfolgenden Abschnitt skizziert, die Herausforderungen und Ansätze in der Interaktion mit Verwertungsgesellschaften folgen im weiteren Verlauf des Buches.

2.3.3 Musikverlage – aktuelle Herausforderungen und Lösungsansätze

Die Digitalisierung macht vor Musikverlagen nicht halt. Auf mehreren Ebenen ändern sich die Arbeitsprozesse, die Marktbedingungen sowie die Position der Musikverlage in der Wertschöpfungskette der Verwertung von Musikurheberrechten. Daraus resultiert umfangreiches Änderungspotenzial hinsichtlich Arbeitsweise, Angebot und Ausrichtung der Verlage. Zu den Fragen, denen sich ein moderner Musikverlag stellen muss, gehören:

1. Welchen Mehrwert biete ich als Musikverlag meinen Autor*innen, jetzt und in Zukunft?
2. Werde ich zunehmend mit Autor*innen konfrontiert, die sich zwar eine Administration ihrer Werke wünschen, aber Verlagsanteile ablehnen (UVW = Unverlegte[46] Werke)?
3. Arbeite ich mit Subverlagen oder werde ich direktes Mitglied bei ausländischen Verwertungsgesellschaften?

Hierzu gesellen sich Bedenken, ob die Lizenzvolumina hinreichend sind, um als Musikverlag kleiner oder mittlerer Größe überhaupt von den geringeren Tantiemen im Digitalgeschäft leben zu können. Die drei wichtigsten Einnahmequellen von Musikverlagen, dargestellt in Abb. 2.14 auf Seite 49, lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Verwertungsgesellschaften
2. Direktlizenzierungen aus eigenen Katalogen
3. Administration durch und für Dritte (z. B. Subverlage)

Die erste und nach Umsatz wichtigste Quelle, die Verwertungsgesellschaften, erlaubt allenfalls eine indirekte Einflussnahme durch die Mitgliedschaft des Musikverlages und seine Mitarbeit in Gremien. Dieser Wirkmöglichkeit sind aufgrund der Komplexität der Themen und der Besonderheiten der Mitgliederstrukturen in der Realität Grenzen gesetzt. Gleichzeitig entstehen dadurch wirtschaftliche Abhängigkeiten für die Verlage. Wie diese wirken können, soll nachfolgend anhand eines Beispiels aus der Praxis kurz illustriert werden.

[46] Der Begriff „unverlegt" bezieht sich nicht darauf, dass das Werk unveröffentlicht bleibt oder etwa nicht verwertet wird. Es bedeutet lediglich, dass kein Musikverlag Anteile hält, das Werk somit „ohne Verlag" bleibt und die Beteiligten allesamt Urheber*innen sind (Komponisten, Textdichter, Bearbeiter).

Fallstudie: Antrag 19

Mitgliederversammlungen der Verwertungsgesellschaften bieten verschiedene Möglichkeiten zur Ausübung von Stimmrechten. Eine davon ist die Einreichung von Änderungsanträgen. Im Falle der GEMA spielte der „Antrag 19 der Mitgliederversammlung 2020“ eine wichtige Rolle für die Funktionsweise der Verwertungsgesellschaft und die Interaktion der Mitglieder mit ihr (GEMA 2021b, 2022b). Denn mit der Umsetzung von Antrag 19 wurden weitreichende Änderungen der Anteilsregeln und damit in der Behandlung der Werkanmeldungen und Tantiemenabrechnungen eingeführt. Von nun an folgten die neuen Anteilsregeln der GEMA für ihr Eigenrepertoire („GEMA-Originalwerke“[47]) dem Grundsatz *freier Vereinbarkeit*, einer neuen *Basisaufteilung* und einer darauf basierenden *Ableitungslogik*. Darunter sollte folgendes verstanden werden:

- Freie Vereinbarkeit: Die Tantiemenanteile für die Rollen von Musik und Text können bei der Anmeldung neuer Werke bei der GEMA zwischen den Urheber*innen frei vereinbart werden. Ehemals waren die Anteile a priori durch entsprechende Regeln definiert.
- Basisaufteilung: Werden die Tantiemenanteile nicht wie oben beschrieben frei vereinbart, so gilt eine Basisaufteilung. Für frei vereinbarte Anteile gilt der Mindestsatz von 55 % der Basisaufteilung.
- Ableitungslogik: Bisher wurden die Tantiemenanteile für Werkbeteiligte von der GEMA anhand von 1500 fest definierten Schlüsseln ermittelt. Dieses Verfahren sollte durch die Ableitungslogik ersetzt werden, bei der etwa die Verlagsanteile von den Urheberanteilen abgeleitet werden.

Die Änderungen führten zu einer größeren Freiheit und Klarheit bei der Festlegung der Ansprüche auf Tantiemenanteile, waren aber unter den Interessenvertreter*innen nicht unumstritten. So wurden u. a. folgende sich durch die Änderungen der Anteile ergebende Problematiken angemerkt:

- Erfolgt keine freie Vereinbarung, so wird die Basisaufteilung angewandt. Für Nutzungen von *textierten Werken* des GEMA-Eigenrepertoires wurde der Basiswert für den Verlagsanteil an der Textdichtung der Werke im Vergleich zum bis dato gültigen Standardwert reduziert.

[47] alle Werke, bei denen mindestens ein Rechteinhaber GEMA-Mitglied ist.

- Nach den neuen Anteilsregeln wurden 2/3 der Tantiemenanteile für verlegte Werkbearbeitungen an die Komponist*innen, 1/3 an die Verlage, die sie vertreten, abgerechnet. Diese Regelung traf nun alle Werke, die dem GEMA-Eigenrepertoire angehören. Ehemals wurden die Tantiemenanteile für Werkbearbeitungen nach einem Schlüssel in Abhängigkeit der Rechtekategorie bzw. Nutzungsart (Sparte) geregelt.
- Auch im Fall von teilsubverlegten Auslandswerken wurden die Verlagsanteile um bis zu 20 % reduziert.
- Die Umsetzung der neuen Ableitungslogik stellte die Verwertungsgesellschaft vor eine Reihe von Problemen. Es zeigte sich, dass die Abtretungsanteile von Nutzungsrechten in den Verlagsverträgen auf der Grundlage der vorhandenen Dokumentationsbasis (Verlagsanteile wurden kumuliert erfasst) nicht eindeutig abgeleitet werden konnten. Dies galt für sogenannte asymmetrische Vertretungsbeziehungen, also wenn ein Verlag mehrere Urheber*innen vertritt, aber nicht mit gleichen Rechteanteilen. Um dieses Problem aufzulösen, wurden diesen sogenannten *vertreten-von-Verweisen (VRTs)* bzw. *Urheber-Verleger-Zuordnungen (UVZ)* eine gleichmäßige Aufteilung unter den Originalverlagen unterstellt (GEMA 2022c) – was aber der nicht der realen Rechteverteilung entsprechen muss.

Unabhängig von Konsequenzen dieser Art stellt Antrag 19 einen Meilenstein darin dar, die GEMA international wettbewerbsfähig und kompatibel zu anderen Akteuren in der globalen Wahrnehmung von Musikurheberrechten zu machen. Nicht zuletzt war die Beteiligung bei ICE ein wesentlicher Antrieb für diese Entwicklungen.◄

Die Fallstudie zeigt die Abhängigkeit und den begrenzten Gestaltungsspielraum der Verlage auf diese Einkommensquelle. Gleichwohl zeigen die folgenden Kapitel insbesondere über direkte Mitgliedschaften Optimierungsansätze.

Die beiden weiteren genannten Einkommensquellen der Direktlizenzierungen und Administration für Dritte bieten hingegen umfangreiche Einflussmöglichkeiten für Verlage. Hier können überbetriebliche Prozesse an den Schnittstellen zu Lizenznehmer*innen und Rechte*inhaberinnen (inkl. anderer Verlage) optimiert und auch innerbetriebliche Arbeitsabläufe effizienter gestaltet werden. Dabei können grundlegende Prinzipien der Wirtschaftsinformatik aus dem Customer Relationship Management (CRM)[48] oder Business Process Reengineering

[48] Strukturierte Verwaltung und Analyse von Kundendaten (Hafner und Elsten 2012; Walser 2006; Kreutzer und Lubritz 2015).

(BPR)[49] zum Einsatz kommen. Hinter diesen Schlagwörtern verbirgt sich die Aufdeckung von Veränderungsnotwendigkeiten, sowohl auf analoger als auch auf digitaler Ebene, wie z. B.:

- Optimierung von Arbeitsprozessen
- Schulungen und Weiterbildungen von Mitarbeiter*innen
- Anwendung von Best Practices im Datenmanagement unter Berücksichtigung von Datenschutz-Aspekten
- Einsatz von Spezialsoftware zur Verwaltung von Katalogen und Abrechnungen[50]

Darüber hinaus gibt es in einer Reihe weiterer spezieller Entwicklungsbereiche Verbesserungspotenzial für den Musikverlag der Zukunft:

- Flexible Zusammenarbeit mit Autor*innen (Administration vs. Beteiligung), um der wachsenden Anzahl selbstvermarktender Künstler*innen und Autor*innen Rechnung zu tragen
- Vertikale Integration von Leistungsangeboten aus verlagsfremden Wertschöpfungsebenen wie Künstlermanagement- und Label-Tätigkeiten
- Nutzung digitaler Plattformen für Direktlizenzierungen (z. B. Sync, Streaming)

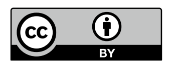
Musterlösungen gibt es für die oben genannten Bereiche nicht, vielmehr bieten sie Potenzial für die Ausarbeitung von Prozessexzellenz, Alleinstellungsmerkmalen und Wettbewerbsvorteilen.

Dieses Buch gibt jedoch konkretere Orientierungshilfe bei der Überschneidung des ersten und des dritten Anknüpfungspunkts, den Verwertungsgesellschaften und der Administration durch Dritte, wie z. B. Subverlage, deren Anteil an den Einnahmen durch direkte Mitgliedschaften in ausländischen Verwertungsgesellschaften eingespart werden kann. Hierbei werden insbesondere die organisatorischen, konzeptionellen und technischen Grundlagen betrachtet, auf Herausforderungen hingewiesen und Lösungsansätze vorgestellt.

---

[49] Systematische Untersuchung und Gestaltung von Geschäftsprozessen (Osterloh und Frost 2003; Mohapatra 2013).

[50] Führende Vertreter sind Vistex/Counterpoint Maestro und ALV (Abrechnungssoftware für Label und Verlage) von ALVDIGITAL Systems aus Deutschland.


BY



3 Mitgliedschaften

Ja, wir sind Mitglied bei der GEMA, wir sind Mitglied bei einer ausländischen Verwertungsgesellschaft, wir haben Subverlagspartner. (P4, Absatz 32)

Den ersten Schritt im Lebenszyklus der Wahrnehmung von Musikurheberrechten durch Verwertungsgesellschaften vollziehen Rechteinhaber*innen, indem sie Mitglied bei Verwertungsgesellschaften werden. Dies gilt, bei den im vorigen Kapitel vorgestellten direkten Mitgliedschaften, gleichermaßen auf internationaler Ebene.

Wie bereits dargestellt, sind auf rechtlicher Ebene die Voraussetzungen für internationale Mitgliedschaften in mehreren Verwertungsgesellschaften inzwischen gegeben. Dass Rechteinhaber*innen diesen Schritt gehen dürfen, ist das eine. Das andere ist die Frage nach der praktischen Umsetzbarkeit: welche Implikationen ergeben sich aus der direkten Mitgliedschaft auf Wirtschaftlichkeit und den Arbeitsaufwände?

Das folgende Kapitel betrachtet demnach die organisatorischen Herausforderungen direkter Mitgliedschaften. In diesem Zusammenhang wird einleitend die Methodik einer Interviewstudie mit neuen deutschen Musikverlagen vorgestellt, die den Ausgangspunkt für weiterführende Untersuchungen und die Entwicklung von Lösungsansätzen bildete (Abschn. 3.1). Anschließend wird ein Verfahrensmodell vorgestellt, auf dessen Basis direkte Mitgliedschaften für abzugrenzende geografische Gebiete und Rechtssubjekte strukturiert angegangen werden können (Abschn. 3.2). Daraufhin werden Abläufe und notwendige Daten für eine Mitgliedschaft bei einer Auswahl europäischer Verwertungsgesellschaften analysiert (Abschn. 3.2.7). Hiermit werden die unterschiedlichen Anforderungen und sich daraus ergebenden Herausforderungen veranschaulicht, die im Umgang mit den Verwertungsgesellschaften auftreten.

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_3

3.1 Internationale Verwertung – Eine Befragung deutscher Musikverlage

Die zunehmende Digitalisierung und Internationalisierung hat den Markt der Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken nachhaltig beeinflusst. Angesichts der Dynamik der aktuellen Situation war ein exploratives Forschungsdesign notwendig, um zu verstehen, wie Musikverlage den Status quo einschätzen und welche Herausforderungen und Chancen sie sehen.

Dazu wurden zwischen Juni und September 2019 Interviews mit Vertreter*innen von neun deutschen Musikverlagen geführt. Die demografische Übersicht (siehe Abb. 3.1) der Befragten zeigt die unternehmerische Breite der Unternehmen, sowohl was das fokussierte Genre als auch wirtschaftliche Kennzahlen wie die Umsatzklassen anbelangt.

Um Offenheit in der Fragestellung, aber gleichzeitig auch Vergleichbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten, wurden die Interviews auf Basis eines halbstandardisierten Fragebogens mit 26 Fragen durchgeführt. Um eine gründliche und nachvollziehbare Analyse zu ermöglichen, wurden die Interviews, die telefonisch oder per Internetkonferenz geführt wurden, zunächst aufgezeichnet und anschließend transkribiert. Die Dauer der Interviews lag insgesamt bei fünf Stunden, wobei die Gesprächslänge zwischen einer Viertel- und Dreiviertelstunde variierte. Zur Transkription, Codierung und Analyse wurde die Softwareanwendung f4[1] verwendet.

Die Interviews deckten folgende Themenfelder ab:

- Erhebung grundlegender Charakteristika der befragten Unternehmen (Kernkompetenzen, Kernmärkte, Kennzahlen)
- Status quo der Geschäftslage und Technologie des Verlagswesens
- Erfahrungen, Herausforderungen und Potenziale in der internationalen Urheberrechtsverwertung
- Zusammenarbeit mit Subverlagen und Verwertungsgesellschaften

Die oben dargestellten Themenfelder werden in den folgenden Buchkapiteln diskutiert. Dabei wird zur Illustration auf Zitate aus den Interviews Bezug genommen. Mit dem Ziel, eine Balance zwischen Pseudonymisierung und Nachvollziehbarkeit zu erreichen, werden die Zitate nach dem Schema (P*X*:*Y*) referenziert, wobei *X* für den Interviewpartner (siehe auch Abb. 3.1) und *Y* für die Absatznummer in der Transkription steht. Eine weitere – bereits in Abschn. 1.3

[1] https://www.audiotranskription.de/en/f4transkript/

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9
Geschäftsfeld	Label, Verlag	Verlag	**Label**, Verlag	Verlag	Label, Verlag	Label, Verlag	**Verlag**, Label, Studio	Verlag, Label	**Verlag**, Label
Genre	U-Musik ohne spezifische Ausrichtung	E-Musik Klassische Musik	U-Musik Jazz	U-Musik ohne spezifische Ausrichtung	U-Musik Pop im weitesten Sinne	U-Musik Produktionsmusik TV	U-Musik Schlager	U-Musik Illustrationsmusik TV	U-Musik Auftragskompositionen TV
Geschäfts-gebiet	**National/** International	International	**EU**/International	EU	**EU**/International	International	**National/** International	**National/** International	**National/** International
Aufgaben-bereich	GF	Breites Aufgaben-spektrum	Breites Aufgaben-spektrum	GF	Verträge, A&R Copyrights	GF	Auslands-betreuung	Breites Aufgaben-spektrum	GF, Royalties, Administration
Mitarbeiter (+freie MA)	7+4	20	9	4	10	2	15	6	9
Umsatz (€)	100.000 - 2 Mio.	10 - 50 Mio.	100.000 - 2 Mio.	100.000 - 2 Mio.	100.000 - 2 Mio.	2 – 10 Mio.	100.000 – 2 Mio.	2 – 10 Mio.	100.000 – 2 Mio.

Abb. 3.1 Demografische Übersicht der Befragten

eingeführte – Nutzung der Zitate aus den Befragungen erfolgt zu Beginn eines jeden Buchkapitels.

3.2 Direkte Mitgliedschaften – Vorgehen und Entscheidungsgrundlage

Verwertungsgesellschaften genossen lange Zeit territoriale Monopole für die Verwaltung von Urheberrechten an Musikwerken und sicherten diese Praxis durch ihre internationalen Repräsentationsverträge ab, deren Grundstein bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelegt wurde (siehe Abschn. 2.2.1). Verlage, deren Kataloge sich international etablierten, stützten sich entweder auf dieses Netzwerk oder beauftragten Subverlage mit der Wahrnehmung ihrer Rechte in ausländischen Territorien (siehe Abschn. 2.1.3, 2.2.2).

Während diese Prinzipien in der vordigitalen Ära gute Lösungen boten, führte eine Reihe von Faktoren zu einer Liberalisierung des Marktes, die eine Vielzahl neuer Optionen und Herausforderungen für alle Marktteilnehmer hervorbrachte – eine Entwicklung, die im europäischen Raum mit der Durchsetzung der Richtlinie 2014/26/EU ihren Höhepunkt fand. Die Richtlinie manifestierte u. a. die Freiheit der Rechteinhaber*innen, ihre Urheberrechte an Verwaltungseinheiten ihrer Wahl für die Gebiete und Gegenstände ihrer Wahl zu übertragen (siehe Abschn. 2.2.2). Diese legislativ verankerte Freiheit zog jedoch auch eine neue Komplexität nach sich, die wiederum zu der Leitfrage dieses Kapitels führt: Wie können die internationalen Beziehungen zu mehreren Verwertungsgesellschaften wirtschaftlich rational gestaltet werden?

In den folgenden Abschnitten soll ein systematischer Ansatz zur Entscheidungsfindung und Verwaltung „direkter Mitgliedschaften“ bei Verwertungsgesellschaften anhand eines einheitlichen Phasenmodells (siehe Abb. 3.2) vorgestellt werden.

Das Modell stützt sich auf zwei Säulen: Erstens auf den Ergebnissen aus der Interviewstudie, die in Abschn. 3.1 vorgestellt wurde. Zweitens auf den empfohlenen Vorgehensweisen (Best Practices) der ITIL® Version 4 General Management Practice *Supplier Management* (AXELOS 2019). Die Wahl des ITIL-Frameworks erschien im Hinblick auf die digitale Transformation der Musikverwertung aufgrund des Bezugs zu IT-nahen Dienstleistungen zweckmäßig. Im Kontext des Supplier Managements[2] ist die Übertragung von Urheberrechten zur kollektiven Wahrnehmung als eine Form des Outsourcings zu verstehen, bei dem

[2] auch Supplier-Relationship-Management, deutsch Lieferantenmanagement genannt.

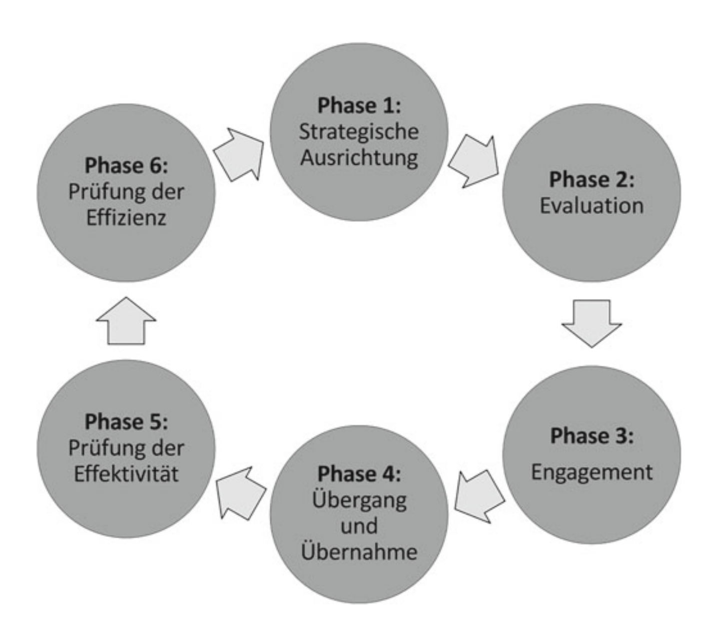


Abb. 3.2 Übersicht zum Phasenmodell des Vorgehens „direkte Mitgliedschaft“

eine Verwertungsgesellschaft Lizenzierungs- und Verwaltungstätigkeiten für die Rechteinhaber*innen übernimmt.

Das Phasenmodell ist zwar in erster Linie als Orientierungsmodell für die Beziehungen zu traditionellen Verwertungsgesellschaften konzipiert, lässt sich aber durchaus auch auf die Beziehungen der Verlage zu anderen Dienstleister*innen im Bereich der Urheberrechtsverwaltung anwenden, z. B. zu rein administrativen Verlagen wie Kobalt (Miller und Klingner 2022a).

3.2.1 Phase 1: Strategische Ausrichtung des Musikverlags

Ziel	Der Zweck der initialen Phase besteht darin, ein klares Verständnis für den aktuellen Status quo und die Optimierungsrichtung des Verlagsgeschäfts zu erarbeiten

Wie in Abschn. 2.3 erläutert, hat sich die Rolle der Musikverlage im Zuge der digitalen Transformation verändert. Während ihre Tätigkeit anfangs vor allem aus

dem Druck und Vertrieb von Notenblättern bestand, hat sich ihr Aufgabenspektrum inzwischen deutlich erweitert. Dieses reicht von administrativen Aufgaben über Werbe- und Vermittlungsleistungen bis hin zu eigenen Lizenzgeschäften in all ihren Varietäten. Gerade wegen ihrer Nähe zu Urheber*innen verschwimmen bei Independent-Verlagen im digitalen Zeitalter die Grenzen zwischen Verlags-, Label- und Künstlermanagementtätigkeiten (Tschmuck 2009).

Was die künftige strategische Ausrichtung des Musikverlagsgeschäfts betrifft, so betonten mehrere unserer Gesprächspartner*innen die Verschiebung hin zu Mikrolizenzierungen im Online-Bereich, wie es das folgende Zitate treffend illustriert:

„Also [...] auf jeden Fall, der Übergang zum digitalen und Streamingzeitalter und dem Wegbruch [...] der mechanischen und physischen Rechte und deren Übertragung aufs Digitale [...] Also jetzt gerade im Sync-Bereich setzen ja immer mehr auf den Trend Microlizenzierungen (unv.) wie man da Prozesse und Schnittstellen entwickelt, dass man eben sein Geld von immer mehr verschiedenen Sources bekommt." (P5:109–110)

Wie sich Musikverlage zur Option direkter Mitgliedschaften positionieren hängt von ihrer strategischen Ausrichtung ab. Konzentriert sich ein Musikverlag vorwiegend auf das selbstverwaltete Lizenzgeschäft oder ist sein Katalog überwiegend von nationalem Interesse, sind direkte Mitgliedschaften möglicherweise nicht das richtige Geschäftsinstrument.

Wird jedoch der Katalog eines Musikverlags auch stark im internationalen Raum genutzt, kann sich der Verlag nicht allein auf seine eigenen Lizenzierungsaktivitäten verlassen. Auch bei der Fremdadministration durch eine nationale Verwertungsgesellschaft im internationalen Raum oder durch Subverlage, werden Ineffizienzen in Form von niedrigeren Tantiemenzahlungen, mangelnder Kontrolle und Wartezeiten schnell bemerkbar.

Direkte Mitgliedschaften in ausländischen Verwertungsgesellschaften können diese Auswirkungen verringern. Das breite Management vieler direkter Beziehungen zu Verwertungsgesellschaften ist das Geschäftsmodell der international tätigen Verlagsadministratoren (z. B.: Songtrust, Kobalt). Ihre Kernkompetenz ist explizit die Netzwerkkoordination. Damit bieten sie – zumindest theoretisch – Musikverlagen mit international gestreut genutztem Repertoire eine effiziente Alternative zu den Optionen der Repräsentationsverträge der Verwertungsgesellschaften oder Nutzung von Subverlagen. Da die Positionierung der einzelner Verlage sich jedoch selten in dem einen Extrem (selbstkoordiniert, national)

oder im anderen (fremdkoordiniert, international) wiederfindet, greifen die Verlage meist nur in Kernmärkten auf die Option der selbstadministrierten direkten Mitgliedschaften zurück.

> *„USA ist jetzt nicht so ein starker Markt für uns, England ist ja noch in der EU (lacht), Genau. Wie gesagt, wir machen schon Geschäfte international, mit Hong-Kong, mit Japan und so weiter. Aber das sind jetzt keine herausragenden Umsatzmengen" (P3:22)*

> *„Klar, […] man muss sich dann natürlich jedes Land mal einzeln betrachten, gucken, was man da für Umsätze macht oder gemacht hat in der Vergangenheit und dann jeweils bewerten lohnt sich das Aufkommen in dem Land den Aufwand zu betreiben […] da selber Mitglied zu werden und da selber alles anzumelden und so weiter oder ist der Umsatz einfach zu klein, so dass man dann sagt, dann soll die GEMA das weiter einsammeln." (P3:54)*

Insgesamt hängt also die Einschätzung über den Marktzutritt in die direkten Mitgliedschaften von der Natur der Kernkompetenzen und der Kernmärkte der Musikverlage ab. Eine grobe Orientierung hierbei kann Abb. 3.3 bieten.

Sind die strategische Positionierung und Ziele des Unternehmens eindeutig, müssen die bestehenden Verwertungsstrukturen einer kritischen Beurteilung unterzogen und die alternativen Wege, hinsichtlich der Relevanz von direkten Mitgliedschaften, analysiert und verglichen werden.

Maßnahmen	• Einschätzung des Ist-Stands und möglicher Entwicklungsrichtungen des Marktes • Einschätzung der Eigenposition auf dem Markt und einer Optimierungsrichtung (z. B. durch SWOT-Analyse)

Abb. 3.3 Strategische Positionierung und Ziele von Musikverlagen

Ergebnisse	• Kernkompetenzen • Kernmärkte • Auswahl an Kriterien zur Erreichung der Optimierung

3.2.2 Phase 2: Evaluation der bestehenden Verwertungsstrukturen und Alternativen

Ziel	Der Zweck dieser Phase besteht darin, durch Änderungen in der Verwertungsstruktur eine Verbesserung der im vor- und nachgelagerten Verlagsgeschäft zu bewirken

In Phase 1 wurde die Optimierungsrichtung anhand der strategischen Ausrichtung des Verlags festgelegt, die eine Schlüsselkomponente bei der Bewertung von Verwertungsgesellschaften darstellt. Neben den dabei angeschnittenen internen Bedingungen, wie Kernkompetenzen und Kernmärkten, müssen Verlage bei der Bewertung der bestehenden Verwertungsstrukturen und Alternativen weitere interne sowie interaktive und externe Aspekte berücksichtigen. Welche dies im Fall von direkten Mitgliedschaften sind, soll in den folgenden Unterabschnitten dargestellt werden.

3.2.2.1 Verlagsinterne Aspekte

Neben der strategischen Ausrichtung sind auch die intern verfügbaren Ressourcen für den Erfolg direkter Mitgliedschaften bestimmend. Mit Ressourcen sind in diesem Fall vor allem Human- und IT-Ressourcen gemeint. Diese Prämissen spiegelten sich in unserer Befragung der Musikverlage wider.

Humanressourcen:

Unter Humanressourcen ist die Gesamtheit der Kompetenzen der Mitarbeiter*innen eines Unternehmens zu verstehen. Bei direkten Mitgliedschaften von Verlagen ist vor allem ein sicherer Umgang mit unternehmensübergreifenden Prozessen gefordert, der in der internationalen Kommunikation entsprechende Sprachkenntnisse voraussetzt.

„[…] schwierig, sag ich mal […] ohne die Sprache zu beherrschen Werke direkt anzumelden und sich da mit den Verwertungsgesellschaften auseinander zu setzen.“ (P7:42)

„Ich denke aber, da müssten wir unseren Mitarbeiterstab auch ausdehnen.“ (P6:40)

IT-Ressourcen:
Unter IT-Ressourcen sind sämtliche Mittel zu verstehen, die Unternehmen bei der Verarbeitung von Daten mit Hilfe von Informationstechnologie unterstützen. Grundsätzlich lassen sich IT-Ressourcen auf drei Ebenen unterscheiden: Auf der Infrastrukturebene gibt es physische (Rechenzentren) und hardwarenahe Ressourcen (Infrastructure as Code), die für den Betrieb der übrigen Ebenen notwendig sind; zur der Anwendungsebene zählt Software jeglicher Form. Sowohl die Bereitstellung der Infrastruktur als auch der Anwendungen, die für die Leistungserbringung notwendig sind, kann ausgelagert werden. Werden IT-bezogene Leistungen in Form von Geschäftsprozessen eingekauft, zählen diese zur dritten Ebene der IT-Ressourcen. Welche IT-Ressourcen ein Verlag selbst betreibt und welche er auslagert, hängt von seiner strategischen Ausrichtung ab. Während einige administrative Verlage ihre Technik selbst entwickeln und betreiben, bezogen die von uns befragten Verlage eine Cloud-Anwendung zur Verwaltung ihrer Verwertungsbeziehungen von dem Dienstleister ALVDIGITAL Systems.

> *„Na das wichtige dabei ist, dass man einfach über die technischen Mittel verfügt, dass man das alles so umsetzen kann." (P5:33)*

Wenn diese Ressourcen nicht im hinreichenden Maß vorhanden sind, müssen sie durch entsprechende Aufwände ergänzt werden, um die Integration von direkten Mitgliedschaften zu ermöglichen.

3.2.2.2 Schnittstellen-Aspekte

Der Erfolg direkter Mitgliedschaften hängt nicht allein von der internen Geschäftsstruktur der Musikverlage ab. An den Schnittstellen zu den verlagsintern verwalteten Verwertungsstrukturen, etwa über die inländische Verwertungsgesellschaft, Subverlage oder Verlagsadministratoren, müssen die Schwächen und Stärken der bestehenden Wahrnehmungspfade und deren Verkürzungen gegeneinander abgewogen werden. Zu den harten Fakten zählen dabei die Umsatzerlöse, die Pünktlichkeit der Lizenzzahlungen, die durch die Intermediäre abgezogenen Verwaltungskosten (oder im Fall von Subverlagen einbehaltenen Tantiemen) sowie die Vollständigkeit und Korrektheit vorgenommener Abrechnungen und Auszahlungen (siehe Kap. 6).

> *„[…] dass eine Verwertungsgesellschaft tatsächlich in der Lage ist, […] ein Großteil der anfallenden Lizenzen […] einzusammeln und zu verteilen. Das ist natürlich auch ihre Aufgabe, aber es gibt halt welche, die machen es gut und [solche,] die machen es halt schlecht. […] Personalmangel, […] Kompetenz in Fachbereichen, IT- veraltet […]*

[Verwertungsgesellschaft X] ist effektiver, moderner, schneller, freundlicher [...] die auch [...] ihre Arbeitsschritte [...] optimieren und dadurch auch ihren Umsatz maximieren.“ (P4: 76–105)

Neben diesen harten Fakten existieren auch Einflussgrößen, die stark von der Wahrnehmung der beteiligten Personen abhängen. Dazu gehören die Erfahrungen bei der Kommunikation mit einer Verwertungsgesellschaft, die gegenseitige Transparenz und die allgemeine Zufriedenheit mit dem Dienstleistungsangebot der Verwertungsgesellschaft. Diese Parameter sind zwar nicht leicht zu quantifizieren, jedoch von großem unternehmerischem Wert. Einzelheiten zur Systematisierung dieser Aspekte werden in Phase 6 erörtert (siehe Abschn. 3.2.6).

Neben diesem Blick in die bestehenden Verwertungsstrukturen müssen auch Schnittstellen-Aspekte der neu anzubindenden Verwertungsbeziehungen untersucht werden: Sind die Verfahren, Datenformate und IT-Systeme mit der internen Infrastruktur vereinbar? Bieten die direkten Mitgliedschaften sonstige Vorteile, wie z. B. eine Anbindung an neue Vertriebswege oder Monitoring-Technologien, die Transparenz über lizenzierte Nutzungen schaffen? Generell gilt: Je kompatibler und durchsichtiger die unternehmensübergreifenden Kanäle sind, desto mehr Einfluss können die Verlage auf die angebundenen Verwertungsstrukturen ausüben.

3.2.2.3 Verlagsexterne Aspekte

Wenn ein Verlag beschließt, seine Verwertungsstruktur in einem bestimmten Gebiet oder einer bestimmten Rechtekategorie zu verbessern, und über die Ressourcen verfügt, die bestehende Lösung zu ersetzen, kann er auf öffentlich verfügbare externe Daten zugreifen, um die potenziellen Auswirkungen abzuschätzen.

Aus historischen Gründen haben die meisten Verwertungsgesellschaften in einem homogenen vertikalen Marktsegment (gleicher Rechtsgegenstand) immer noch territoriale Monopolstellungen (siehe Abschn. 2.1.3). Daher kann eine Marktanalyse in den meisten Fällen nur dabei helfen, festzustellen, ob die externe Koordinierung in einer direkten Beziehung zu einer Verwertungsgesellschaft wirklich mangelhaft ist oder ob nach den Schwächen tiefer in der Verwertungskette gegraben werden muss. Wenn beispielsweise die Lizenzzahlungen in einer bestimmten Region in keinem Verhältnis zu den Nutzungsstatistiken stehen, ist nicht notwendigerweise die Schnittstelle zwischen der vertretenden Einzugsstelle und der territorial zuständigen Verwertungsgesellschaft unzureichend: Es kann auch ein Hinweis auf die Unzulänglichkeit der mittelbar angebundenen Verwertungsgesellschaften in der Verwertungskette sein. Andererseits können in

dem seltenen Fall, dass es sie gibt, auch konkurrierende Optionen entlang der Vertikalen für eine bestimmte Region gegeneinander abgewogen werden. Eine aggregierte Analyse des Marktes von Verwertungsgesellschaften ist jedoch für Verlage bis auf weiteres nicht einfach zu realisieren, da es keine öffentlich zugängliche Datenbank gibt, welche die Daten der Verwertungsgesellschaften in einer auswertbaren Form zusammenfasst. Eine Illustration dessen bietet folgende Fallstudie.

Fallstudie: Evaluation von Verwertungsgesellschaften

Man könnte meinen, das Mitgliedsverzeichnis der CISAC[3], dem wohl international wichtigsten Dachverband für Organisationen zur Verwaltung von Urheberrechten, stellt eine gute Ausgangsbasis für eine initiale Datenerhebung dar. Dieses umfasst Eckdaten zu 146 Mitgliedsgesellschaften, die Urheberrechte an Musikwerken vertreten. Dabei sind die öffentlich zur Verfügung gestellten Daten wie folgt strukturiert:

- In einer alphabetisch filterbaren Gesamtübersicht werden in einer Kopfzeile das Akronym der Verwertungsgesellschaft, die Art der Mitgliedschaft, das Land und die ICANN-Region des Sitzes der Verwertungsgesellschaft aufgelistet. Darunter sind die Adresse und die Kontaktdaten des Unternehmens aufgeführt. Die hier enthaltenen Informationen können als XLS-Datei heruntergeladen werden.
- In der Einzelansicht einer ausgewählten Verwertungsgesellschaft werden weitere Daten in tabellarischer Form angezeigt: Neben den Informationen, die auch in der Gesamtübersicht erscheinen, werden u. a. Angaben zur Anzahl der Mitglieder, zum Umfang des verwalteten Repertoires oder zur Anzahl der Mitarbeiter gemacht. Diese Daten werden in einem statistisch auswertbaren Zahlenformat geführt. Neben diesen Daten sind zudem folgende Datenfelder für die Bewertung von Verwertungsgesellschaften für direkte Mitgliedschaften von Interesse: *„Country“* (Land), *„Acting Territory/Country“* (Tätigkeitsgebiet/Land), *„Rights Managed“* (Verwaltete Rechte), *„Number of Members“* (Anzahl der Mitglieder), *„Number of societies with representation agreements“* (Anzahl der Verwertungsgesellschaften mit Repräsentationsvereinbarungen) und *„Distribution frequency“* (Verteilungshäufigkeit).

[3] https://members.cisac.org/CisacPortal/annuaire.do?method=membersDirectoryHome, zuletzt geprüft am 16.06.2022.

So weit, so gut – doch die Korrektheit und Vollständigkeit der Daten lässt an einigen Stellen zu wünschen übrig:

- Verwertungsgesellschaften sind zwar in der Lage (durch Tochtergesellschaften), mehrere Gebiete weltweit gleichzeitig zu bedienen (und dies auch außerhalb von Online-Nutzungen[4]), allerdings gehen solche Begebenheiten aus der bereitgestellten Übersicht der CISAC nicht hervor. Für alle Verwertungsgesellschaften der CISAC, die musikalisches Repertoire verwalten, entsprachen die Angaben im Datenfeld *„Country"* dem Datenfeld *„Acting Territory/Country"*.
- Mehrere Angaben waren lückenhaft: Angaben zu den verwalteten Rechte der Verwertungsgesellschaften waren nur für 24 Verwertungsgesellschaften überhaupt verfügbar. Falls Angaben vorhanden waren, erschienen diese nur halbherzig gepflegt – u. a. durch die vielen Rechtschreibfehler und Inkonsistenzen zwischen den Verwertungsgesellschaften. Falls verwaltete Nutzungsarten kommuniziert wurden, so erfolgte dies meistens nur entlang der Hauptkategorien *(„Performance", „Mechanical").* Wenige Verwertungsgesellschaften referenzierten zumindest in Ansätzen auf die rechtliche Basis der verwerteten Rechte, z. B.: *„communication to the publuic [sic!]"*
- Die Daten waren allgemein nicht standardisiert – weder strukturell noch sprachlich. Beispielsweise war das Freitextfeld *„Distribution frequency"* abhängig von der Verwertungsgesellschaft sehr unterschiedlich eingetragen: meistens jedoch in der Heimatsprache mit ausgeschriebenen Zahlen.
- Auch die Anzahl der Vertretungsvereinbarungen ist eine Kennzahl die leider geringen Aufschluss bietet. Da die Angabe hierbei zwischen den Gesellschaften abweicht (Spannweite: 274, Standardabweichung: 51), kann nicht davon ausgegangen werden, dass alle Verwertungsgesellschaften in einer direkten Beziehung zueinander stehen. Ob und wie viele Verwertungsgesellschaften zwischen der Lizenzierung und Tantiemenzahlung stehen bleibt deshalb ungeklärt – die Länge der tatsächlichen Verwertungsketten verschleiert.

Zusätzlich zu den oben erwähnten Datenfeldern ist in der Einzelansicht pro Verwertungsgesellschaft ein Abschnitt für die Offenlegung von Finanzinformationen vorgesehen – der wahrscheinlich wichtigste Abschnitt für die

[4] Zum Beispiel: Die Verwertungsgesellschaft Performing Right Society Ltd (PRS), welche ihren Sitz im Vereinigten Königreich hat, nimmt alle Arten der von ihr verwalteten Urheberrechte auch auf den Bahamas, den Bermudas, Zypern, Gibraltar und Malta wahr.

Bestimmung der Leistungsfähigkeit der Verwertungsgesellschaften. Angaben an dieser Stelle fehlten gänzlich.

Die Alternative für Musikverlage, welche sich einen Überblick des Marktes verschaffen wollen, besteht also darin, die Informationen bei den einzelnen Verwertungsgesellschaften selbstständig einzuholen. Unsere Untersuchungen zeigten jedoch, dass dies mit einem enormen Aufwand verbunden ist:

Obwohl die Richtlinie 2014/26/EU für die Verwertungsgesellschaften der Europäischen Union Mindestanforderungen an die Transparenz ihrer Tätigkeiten festlegt, mussten wir feststellen, dass die Datenqualität der Transparenzberichte der Verwertungsgesellschaften ebenfalls für die vergleichende Analyse der Leistung von Verwertungsgesellschaften nur begrenzt geeignet ist (Miller und Klingner 2022b). Das Format und die Semantik der Daten waren einheitlich inkonsistent, was Analysen ohne vorherige Transformationsschritte und menschliche Interpretation unmöglich machte.◀

Die Probleme der derzeitigen Datenlage lassen sich in zwei Hauptpunkten festhalten:

- **Die Daten sind verstreut:** Es gibt keinen einheitlichen Zugangspunkt für die zu erhebenden Daten. Stattdessen müssen Quellen kombiniert werden.
- **Die Daten sind nicht standardisiert:** Die Anforderungen an die Datenpflege sind uneinheitlich festgelegt und/oder durchgesetzt.

Nichtsdestotrotz wurden zwei Prototypen entwickelt, um das Potenzial der Daten anhand einer manuell erhobenen und weitestgehend harmonisierten Stichprobe für einen begrenzten Zeitraum und eine begrenzte Anzahl von Verwertungsgesellschaften zu demonstrieren. Ohne die Einleitung geeigneter politischer Maßnahmen oder anderweitige Herbeiführung eines Konsenses zwischen den Verwertungsgesellschaften wird jedoch eine echte Vergleichbarkeit unmöglich bleiben. Insgesamt werden die Verlage so daran gehindert, die Bewertung von Verwertungsgesellschaften zu rationalisieren.

Maßnahmen	• Interne Aspekte evaluieren (verfügbare Ressourcen) • Schnittstellen-Aspekte evaluieren (in Verwertungsbeziehungen) • Externe Aspekte evaluieren (Markt der Verwertungsgesellschaften)
Ergebnisse	• Bericht über verfügbare Ressourcen • Bewertung aktueller Verwertungsstrukturen • Liste möglicher Alternativen (Verwertungsgesellschaften)

3.2.3 Phase 3: Engagement in bestehenden und neuen Verwertungsbeziehungen

Ziel	Transparenz und kontinuierliches Engagement sind die Eckpfeiler jeder guten Beziehung. In dieser Phase geht es darum, ein gegenseitiges Verständnis der geschäftlichen Anforderungen zu erreichen. Verlage und Verwertungsgesellschaften müssen ein gründliches Bild von der Geschäftslage des jeweils anderen besitzen, da dies ihre zwischenbetrieblichen Aktivitäten bestimmt

Dies ist ein Thema, für das unsere befragten Verlage ein gutes Gespür hatten. In ihrer Wahrnehmung legten sie großen Wert auf gute Kommunikation, während ein geringes Engagement negativ bewertet wurde:

„Kommunikation ist hervorragend, also überraschend gut. […] ich möchte jetzt nicht sagen, dass die GEMA da schlechter ist, aber […] ich behaupte, dass die SUISA da etwas persönlicher ist.“ (P6:75–76)

„[…] ich hab zum Beispiel ein Subverlag in Spanien/Portugal, der zieht sich natürlich ne ganz ordentliche Percentage [sic!] ab dafür, dass er da unsere Rechte verwaltet, tut aber […] nicht wirklich aktiv was für unser Repertoire.“ (P3:50)

Befindet sich eine direkte Mitgliedschaft zu einer Verwertungsgesellschaft in Planung, sollten sich Verlage im Voraus über Erfahrungen mit der Verwertungsgesellschaft informieren. Dies kann über den Austausch mit anderen Verlegern oder mit Vertreter*innen der Verwertungsgesellschaft gelingen. Messen bieten dabei ebenso eine Plattform für einen branchenweiten Austausch.

„Ich hatte auf der MIDEM mehrfach sehr nette Gespräche mit den Leuten der KODA, Dänemark, die sich viel Mühe machen, die Daten transparent aufzuarbeiten.“ (P7:57)

Falls es nicht möglich ist, persönlichen Kontakt für eine langfristige Verwertungsbeziehung herzustellen, können Verlage selbstverständlich auch auf Auskunftsersuchen per E-Mail oder auf von der Verwertungsgesellschaft bereitgestellte Kontaktformulare zurückgreifen. Allerdings sei in diesem Fall anzumerken, dass es nicht ungewöhnlich ist, wenn Verwertungsgesellschaften auf solche Anfragen nur halbherzig reagieren, indem sie beispielsweise auf ihre öffentliche Website verweisen und so die Entwirrung der relevanten Informationen den Verlagen selbst überlassen (Reguera et al. 2016). Der Aufbau eines gegenseitigen Verständnis für überbetriebliche Prozesse legt den Grundstein für die nächste Phase: Übergang zu/Einbindung neuer Wahrnehmungsbeziehungen.

Maßnahmen	• Persönliche Kontakte knüpfen • Informationsanfragen nutzen • Kommunikationskanäle festlegen
Ergebnisse	• Vertrauensatmosphäre • Erfahrungswerte

3.2.4 Phase 4: Übergang zu/Einbindung neuer Verwertungsbeziehungen

Ziel	In dieser Phase wird sichergestellt, dass Dienstleistungen aus direkten Mitgliedschaften bedarfsgerecht in die bestehende Verwertungsstruktur eingebunden werden

Wenn sich ein Verlag für den Aufbau einer direkten Beziehung zu einer Verwertungsgesellschaft entscheidet, müssen mehrere Schritte durchgeführt werden. Was hierbei zu beachten ist, soll im Folgenden näher erläutert werden.

„[…] also es hat mich am Anfang gerade sehr viel Zeit und Telefonate gebraucht, bevor ich herausgefunden habe, wie man es richtig abrechnet oder richtig erfasst, was die Zahlen bedeuten, die sie einem geben.“ (P2:70)

3.2.4.1 Standardmitgliedschaften

Der Eintritt in die direkte Mitgliedschaft erfolgt nach der Beantragung der Vertretung bei der Verwertungsgesellschaft. Meistens führt der Weg zur direkten Mitgliedschaft nur über standardisierte Formulare und großzügige Rechtsabtretungen[5] (siehe Abschn. 3.2.7). Neben der vertraglichen Fixierung der Änderungen in den Verwertungsbeziehungen muss die Einbindung in die bestehende Verwertungsstruktur durch eine vollständige Anmeldung der Kataloge bei den

[5] Verwertungsgesellschaften verlangen häufig von Rechteinhabern als Bedingung für die Aufnahme als Mitglied, dass sie alle Rechte an sie zur Wahrnehmung abtreten, die im rechtlichen und geographischen Bereich der Verwertungsgesellschaft liegen. Im Falle der GEMA ist dies in der allerersten Klausel des Berechtigungsvertrages festgehalten und es gibt keine Möglichkeit, die Vertretung a priori an den gewünschten Rechteumfang des Verlegers anzupassen (GEMA 2020). So können die Rechteinhaber*innen die Rechteübertragung erst im späteren Verlauf ihrer Mitgliedschaft anpassen oder müssen sich von vornherein auf besondere Vereinbarungen einigen.

Verwertungsgesellschaften begleitet werden, um ein reibungsloses Zusammenspiel zu gewährleisten (siehe auch Kap. 4). Unter anderem müssen die Anteile der einzelnen Rechteinhaber*innen an den Werken und ihre Rollen bei der Entstehung der Werke verlagsseitig transparent dargestellt, d. h. ggf. vorab vertraglich geklärt werden (siehe Abschn. 4.2). Dies ist ein zentraler Prozess, der bei der Erweiterung der Verlagskataloge laufend wiederholt werden muss und damit auch eine zentrale Rolle in der fortwährenden Kommunikation mit der Verwertungsgesellschaft spielt (Phase 3).

3.2.4.2 Multimodalität in Verwertungsbeziehungen

Während die obigen Ausführungen für Standardmitgliedschaften gelten, haben gewinnorientierte Verlage ein ständiges Interesse daran, ihre Verwertungsstrukturen zu optimieren, d. h. sie an veränderte Marktbedingungen anzupassen, z. B. wenn sie von alternativen Verwertungseinheiten bessere Konditionen für die Verwaltung derselben Rechtebündel für dieselben Zielmärkte angeboten bekommen. Auch wenn die Vertretung durch eine Verwertungsgesellschaft nur einmal beantragt wird, handelt es sich somit nicht um eine einfache Entscheidung für oder gegen die Vertretung – selbst wenn die Formulare der Verwertungsgesellschaft dies suggerieren mögen.

Nachdem der von Verwertungsgesellschaften gebotene Mangel an Entscheidungsspielraum in der Vergangenheit vermehrt zu Rechtsstreitigkeiten geführt hat[6], wurde in der Europäischen Union mit der Einführung der Richtlinie 2014/26/EU ausdrücklich manifestiert, dass es Rechteinhaber*innen grundsätzlich erlaubt sein soll, frei darüber zu entscheiden, welche Rechte und in welchem Umfang sie welcher Verwertungseinheit (inklusive sich selbst) zur Vertretung übertragen oder entziehen.[7]

Neben der Frage nach dem Umfang der übertragenen Rechte, wurde auch die Frage nach ihrer Ausschließlichkeit vom Europäischen Parlament und der Europäischen Kommission erörtert: Der Gedanke, die Ausschließlichkeitsbedingungen bei der Vertretung durch Verwertungsgesellschaften rechtsungültig zu machen, wurde von der Legislative jedoch kaum aufgegriffen (Schwemer 2019). Durch

[6] Die Band „U2“ hatte sich bereits Anfang der 90er Jahre gegen die britische Verwertungsgesellschaft „PRS“ juristisch beschwert, da sie mit den Bearbeitungszeiten und Verwaltungsgebühren nicht einverstanden war und ihre Live-Tantiemen eigenständig einziehen wollte (vgl. Carrier 2011, S. 355). Anfang der 2000er Jahre wollte das Duo „Daft Punk“ der französischen Verwertungsgesellschaft „SACEM“ die Rechte an der Verwaltung ihrer Online-Rechte entziehen, was ebenfalls zu einem Streit vor Gericht führte (vgl. Toft 2006, S. 11).

[7] Dieses Recht wird in der Richtlinie 2014/26/EU in Artikel 5 definiert; in Deutschland wurde das Recht z. B. in § 9 des Verwertungsgesellschaftengesetzes umgesetzt.

die Richtlinie 2014/26/EU wurde nur die Nichtausschließlichkeit der Vertretung bei multi-territorialen Lizenzmodellen zwischen Verwertungsgesellschaften eingeführt (Europäisches Parlament; Europäische Kommission 2014), nicht aber die bei der Vertretung im Mitgliedschaftsverhältnis.

Im Fall der gegenseitig garantierten Exklusivität der Beziehungen müssen Verlage als Mitglieder mehrerer Verwertungsgesellschaften rein rechtlich darauf achten, dass ihre Vertretungen auch exklusiv bleiben, d. h. dass sie der Verwertungsgesellschaft *A* die Rechte zur Verwaltung des von der Verwertungsgesellschaft *B* direkt verwalteten Gebiets entziehen, wenn es zu einer direkten Mitgliedschaft kommt. Ein hiervon abweichendes Verhalten wird bspw. im Falle des Berechtigungsvertrages der GEMA für satzungswidrig erklärt und entsprechend geahndet (GEMA 2020, § 5a).

Es liegt auf der Hand, dass jede Form der Modularisierung oder Aufteilung der Rechtebündel, die ihnen von ihren Mitgliedern übertragen werden, nicht im Interesse der Verwertungsgesellschaften liegt. Auf der Seite der Verwertungsgesellschaften und ihrer Interessenvertreter wird die Unerwünschtheit solcher Zustände damit begründet, dass die Lizenzlandschaft noch undurchsichtiger wird, da die Fragmentierung zu höheren Kosten für die Lizenznehmenden in Bezug auf die Suche, die Lizenzzusammenstellung und zur allgemeinen Verunsicherung führt. Die Aufspaltung von Rechtebündeln auf mehrere Verwertungseinheiten kann sich auch negativ auf den Solidaritätsgedanken der Verwertungsgesellschaften auswirken, während sie vor allem Verlagen mit einer starken Marktposition zugutekommen würde.

Während die obige Argumentationskette für multi-territoriale Lizenzmodelle gelten mag, findet der Großteil der Verwertung von Urheberrechten an Musikwerken immer noch innerhalb analoger Räume statt[8]. Dies bedeutet auch, dass Lizenzierungen zum Großteil über die einheimischen Verwertungsgesellschaften der Lizenznehmenden erfolgen – zumeist diejenigen mit der „dominanten Marktposition“ (siehe § 48 VGG in Deutschland[9], § 25 VerwGesG in Österreich). Damit hat das Vorgehen keine Auswirkungen auf den nachgelagerten Markt, d. h. also dass es etwaige Lizenzierungsprozesse nicht erschwert. Die Abschätzung sonstiger Auswirkungen direkter Mitgliedschaften auf den Markt der Verwertungsgesellschaften, wie z. B. der „Entsolidarisierung“ der Verwertungsgesellschaften wurden in Abschn. 2.2.5 erörtert.

---

[8] 2020 entfiel der Großteil der Verwertungen auf Rundfunksendungen (37 %) sowie auf Live- und Hintergrundmusik (29 %). Digitale Verwertungen nahmen 23 % der Gesamtsumme ein.

[9] Im Volksmund auch „GEMA-Vermutung“ genannt.

Maßnahmen	• Verträge aktualisieren • Schnittstellen-Prozesse verstehen • Neue Anforderungen erfüllen
Ergebnisse	• Aktualisierte Verträge • Neue Datenformate, Schnittstellen und Prozesse

3.2.5 Phase 5: Prüfung der Effektivität von Verwertungsbeziehungen

Ziel	Ziel dieser Phase ist es, zu kontrollieren und sicherzustellen, dass die Leistungen aus direkten Mitgliedschaften gemäß den vereinbarten Verträgen erbracht werden

Als Bindeglied zwischen Rechteinhaber*innen und Verwertungsgesellschaften sind Verlage bestrebt, die Wirksamkeit der von Verwertungsgesellschaften durchgeführten Verwaltungsprozesse sicherzustellen. Schließlich geht es hier um die Tantiemen, die sowohl den Verlagen als auch den von ihnen vertretenen Urheber*innen zugutekommen. Um die Wirksamkeit der Leistungserbringung von Verwertungsgesellschaften zu messen, müssen Verlage prüfen, inwieweit es der Verwertungsgesellschaft gelingt, die von ihnen eingenommenen Lizenzgebühren dem richtigen Repertoire zuzuweisen und abzurechnen. Hierbei bieten sich verschiedene Informationsquellen und Lösungswege, anhand welcher Verlage die Aktivitäten der Verwertungsgesellschaft überwachen und/oder proaktiv beeinflussen können.

Wie bereits in Abschn. 2.1.2 erläutert wurde, vergeben Verwertungsgesellschaften Pauschallizenzen. Das bedeutet, dass die Lizenzen nicht an ein einzelnes Werk gebunden sind, sondern an das Repertoire, das sie repräsentieren. Nach erfolgreicher Nutzung müssen die Lizenznehmenden durch die Bereitstellung von Metadaten darüber berichten, welche Werke sie im Rahmen der erworbenen Lizenzrechte genutzt haben (siehe auch Abschn. 6.1). Doch genau hier liegt der Knackpunkt, denn in der heutigen Zeit wird die Zuordnung von Nutzungen zum Repertoire immer komplexer, da die dafür erforderlichen Metadaten sowohl quantitativ als auch qualitativ immer umfangreicher werden. So ist beispielsweise in der Pop-Musik eine Vielzahl von Komponist*innen und Textdichter*innen an der Entstehung eines Werkes beteiligt, sodass die Kenntnis eines oder mehrerer

Beteiligter oft nicht mehr ausreicht. Auf der anderen Seite bieten Identifikatoren wie der *ISWC*[10] zwar eine eindeutige Kennung, werden aber nur selten von Lizenznehmenden genutzt. Die anschließende Suche nach fehlenden Metadaten für eine eindeutige Werkzuordnung stellt für die Verwertungsgesellschaften einen erheblichen Verwaltungsaufwand dar, der sich in einer hohen Zahl von nicht zugeordneten Tantiemen und damit geringeren Ausschüttungen an die Rechteinhaber*innen niederschlägt.

Das United States Copyright Office veröffentlichte im Jahr 2020 eine Studie, die sich mit genau diesem Problem befasste und eine Vielzahl von Ansätzen beschrieb, die von Verwertungsgesellschaften weltweit verfolgt werden, um mit nicht zuordenbaren Nutzungen umzugehen. Das gängigste Szenario bestand dabei darin, dass Verwertungsgesellschaften die von ihnen vertretenen Rechteinhaber*innen in irgendeiner Weise einbeziehen und ihnen die Möglichkeit geben, nicht zugewiesene Nutzungen bei der Verwertungsgesellschaft geltend zu machen. Zu diesem Zweck stellen die Verwertungsgesellschaften Verzeichnisse auf verschiedene Arten und Weisen zur Verfügung: u. a. in unterschiedlichen Formaten (z. B. Excel oder PDF), auf Anfrage oder proaktiv, nur für Mitglieder oder auch öffentlich. Beim Zugang zu diesen Informationen können Verlage besondere Privilegien gegenüber Rechteinhaber*innen haben und z. B. direkt auf Portale zugreifen, auf denen sie selbständig automatisierte Abgleiche ihrer Kataloge mit den nicht zugeordneten Nutzungen durchführen können.

Neben nicht zugeordneten Nutzungen können auch falsch zugeordnete Nutzungen sich aus den Tantiemenabrechnungen herauskristallisieren. Um aufzuspüren, auf welche nicht oder falsch zugeordnete Nutzungen sie Anspruch erheben können, benötigen Verlage Referenzgrundlagen bzw. eine Dokumentationsbasis, die sie zugleich als Nachweis für ihren Anspruch gegenüber den Verwertungsgesellschaften nutzen können. Die Optionen dafür sind abhängig von den Nutzungsarten. Das Vorgehen für Aufführungen von Livemusik wird in Abschn. 6.2 vorgestellt. Weitere Lösungen bei anderen Nutzungen ist beispielsweise die Beauftragung externer Monitoring-Dienstleister*innen (z. B.: TuneSat), um weitere Informationen über Nutzungen ihres Repertoires zu sammeln.

Der Grad der Praktikabilität solcher Ansätze hängt jedoch davon ab, wie gut sich die Datenformate (Abrechnung der Verwertungsgesellschaft, Nutzungsdokumentation des Verlags) aufeinander abbilden lassen. Müssen neue Schnittstellen konzipiert werden, wie dies bei der Integration der Dienste neuer Verwertungsgesellschaften der Fall ist, ist dies immer ein zeit- und arbeitsaufwendiger Prozess.

---

[10] International Standard Musical Work Code; https://www.iswc.org/

Ebenso kann der langfristige Erfolg nicht garantiert werden, wenn Verwertungsgesellschaften beschließen, die von ihnen akzeptierten Datenformate zu ändern. Deshalb operieren Verlage gerne mit standardisierten Datenformaten in der Kommunikation mit Verwertungsgesellschaften. Aber auch diese haben ihre Tücken, denn es gibt keine Garantie dafür, dass diese Formate über hinreichende Daten verfügen, sodass ein automatisierter Abgleich möglich ist (siehe Abschn. 6.3).

Maßnahmen	• Nutzungsdaten aus mehreren Quellen beschaffen • Nutzungsdaten validieren und eventuell reklamieren
Ergebnisse	• Differenz aus dokumentierten und abgerechneten Nutzungen • Reklamationen

3.2.6 Phase 6: Einschätzung der Effizienz von Verwertungsbeziehungen

Ziel	Ziel dieser Phase ist es, die Effizienz, mit der vereinbarte Dienstleistungen aus Verwertungsbeziehungen erfolgen, zu untersuchen

In der vorangegangenen Phase ging es um die Frage, wie Verlage messen können, wie effektiv die Verwertungsgesellschaften bei der Erbringung ihrer Dienstleistungen sind, und welchen Gestaltungsspielraum Verlage haben, wenn dies nicht der Fall ist. Für Musikverlage (und andere Rechteinhaber*innen) spiegelt sich die Effizienz von Wahrnehmungsbeziehungen in hohen Tantiemensätzen unter niedrigen Kosten und einer schnellen Verteilung wider (vgl. KEA 2006a, S. 18). Um die Rentabilität oder Effizienz der Wahrnehmungsbeziehung zu beurteilen, muss also der Umsatz aus der Leistungserbringung den dafür anfallenden Kosten gegenübergestellt werden.

In diesem Zusammenhang umfasst der Kostenpool weit mehr als nur die von der Verwertungsgesellschaft einbehaltenen Verwaltungsgebühren. Es geht um alle gewinnmindernden Komponenten der Beziehung, die in die Gleichung einbezogen werden müssen. So wurden beispielsweise Reklamationen gegenüber Verwertungsgesellschaften angesichts ihrer heterogenen Prozess- und Datenlandschaft als die kostspieligste und zeitaufwendigste Arbeit seitens unserer interviewten Verlage angeführt. Auch die Einnahmenseite besteht nicht allein aus Tantiemenforderungen. Bei den Verlagen spielen auch abstrakte Größen wie Freundlichkeit und Transparenz in der Kommunikation eine wichtige Rolle. Diese

Faktoren sind jedoch nur bedingt quantifizierbar. Neben dem engen Entscheidungsspielraum der für sie reserviert ist, ist dies eine mögliche Erklärung dafür, dass die von uns befragten Verlage kaum einen systematischen Ansatz zur kontinuierlichen Überwachung und strategischen Ableitung von Maßnahmen für ihre Wahrnehmungsbeziehungen verfolgten.

An dieser Stelle besteht jedoch aufgrund des fortschreitenden Marktwandels ein großes wirtschaftliches Potenzial. Ein einfaches Instrument wie die *Balanced Scorecard* ermöglicht die Rationalisierung dieser Einschätzung, indem es die Eingliederung von Ertrags- und Kostengrößen in verschiedene Perspektiven vorsieht (Kaplan und Norton 1997). Die in Tab. 3.1 dargestellten Perspektiven wurden aus dem ursprünglichen Konzept der Balanced Scorecard übernommen, die strategischen Ziele wurden von denjenigen für Kunst- und Kultureinrichtungen inspiriert, die von Weinstein und Bukovinsky (2020) vorgeschlagen wurden. Hier handelt es sich lediglich um ein Musterbeispiel, welches das Potenzial dieses strategischen Instruments im Zusammenhang direkter Mitgliedschaften aufzeigen soll.

Die Erkenntnisse aus der zahlenmäßigen Erfassung des Verwertungsverhältnisses können in eine strategische Neubewertung des Verlagsgeschäfts einfließen. Damit schließt sich der Kreis des Phasenmodells.

Maßnahmen	• Wertbasierte Analysen (bspw. Tantiemenumsätze) • Kostenbasierte Analysen (bspw. Reklamationsraten)
Ergebnisse	• Übersicht über Leistungskennzahlen (z. B. Balanced Scorecard) • Neue strategische Optimierungsrichtungen

3.2.7 Zwischenfazit

Das vorgestellte Modell soll zeigen, dass direkte Mitgliedschaften Verlage vor eine facettenreiche Managementaufgabe stellen. Auch wenn die Rechte nicht vom Verlag selbst, sondern von den Verwertungsgesellschaften wahrgenommen werden, haben derartige Wahrnehmungsbeziehungen erhebliche Auswirkungen auf das Geschäft der Musikverlage. Das Netz von Wahrnehmungsbeziehungen, das ein Verlag verwaltet, sollte strategisch gestaltet werden. Die Kooperationen sollten sorgfältig ausgewählt und mit großem Engagement gepflegt werden. Die Besonderheiten in der Aufnahme und Pflege von Wahrnehmungsbeziehungen sollten stets berücksichtigt werden. Auch sollten die Wahrnehmungsbeziehungen regelmäßig auf ihre Effektivität und Effizienz durchleuchtet werden und ggf. eine strategische Neuausrichtung beschlossen werden.

Tab. 3.1 Muster einer Balanced Scorecard für das Geschäftsmodell „direkte Mitgliedschaften" + →Erhöhung wird angestrebt; – →Minderung wird angestrebt

Perspektive	Strategisches Ziel	Maßnahme	Kennzahl zur Bewertung
Kunden (Autor*innen)	Aufbau einer internationalen Reputation	Aufbau eines mehrsprachigen Repertoires	Anzahl an englischsprachigen Titeln (+)
		Förderung von Kollaborationen	Anzahl an Werken mit mehr als einem Autor (+)
		Kernmärkte erweitern	Umsatz in neuen Märkten (+)
Prozesse	Formalisierung von Geschäftsprozessen	Massenverarbeitung von Werkanmeldungen	Durchlaufzeiten für Werkanmeldungen (–)
		Mapping von Abrechnungsformaten	Durchlaufzeiten für die Buchung von Abrechnungen (–)
		Einführung eines automatisierten Matching-Systems	Durchlaufzeiten für die Prüfung von Nutzungsabrechnungen (–)
Lernen und Entwicklung	Verwirklichung gemeinsamer Ziele	Berichtstandards etablieren	Nicht zuordenbare Nutzungen (–)
		Beratung mit anderen Verlagen	Teilnahme an Versammlungen (+)
		Monitoring-Dienstleister beauftragen	Reklamationsraten insgesamt (–)
Finanzen	Ressourcensparenderes Vorgehen	Schwellenwerte für Reklamationen setzen	Reklamationsraten unter Schwellenwerten (–)
		Neue Verwertungsbeziehungen aufbauen	Anzahl der direkten Mitgliedschaften (+)
		Unprofitable Verwertungsbeziehungen beenden	Durchschnittliche Kosten für extern koordinierte Verwertungsstrukturen (–)

Zum Abschluss dieses Kapitels sei angemerkt, dass die vorgestellten Perspektiven im Prinzip auf jedes Administrationsverhältnis von Urheberrechten anwendbar sind, z. B. auch in Interaktion mit Subverlagen. Dabei sind stets die Spezifika der Wahrnehmungsbeziehungen zu beachten: im Falle der Verwertungsgesellschaften äußern sich diese bspw. in der Ausübung von Stimmrechten durch die Mitglieder, welche damit die Leistungen der Verwertungsgesellschaften lenken. Indem sie ihre Stimmrechte in vollem Umfang ausüben, können Verlage die Verwertungsgesellschaften dazu anhalten, Formate zu standardisieren und effizientere Verfahren und Technologien einzusetzen. Dies ist ein wesentlicher Vorteil gegenüber gewinnorientierten Verwertungseinrichtungen, die nur in ihrem eigenen wirtschaftlichen Interesse handeln.

> *„Letztendlich ist es ein Mitgliederverein und wenn die Wahrnehmung der Rechte der Mitglieder nicht effektiv erfolgt, dann müssten sich die Mitglieder eben bei der Vereinsführung mal so lange beschweren bis was passiert.“* (P4:107)

3.3 Prozess- und Datenanalyse

In diesem Abschnitt werden anhand einer Auswahl europäischer Verwertungsgesellschaften die konkreten Schritte, die zur Beantragung einer Mitgliedschaft notwendig sind, vorgestellt. Dies erfolgt mit dem Ziel, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der einzelnen Ansätze zu identifizieren und die daraus resultierenden Prozesse zu harmonisieren. Neben einer regulatorisch-organisatorischen Entwicklungsperspektive lassen sich auf Basis der Ergebnisse auch Anforderungen an IT-gestützte Systeme zur Verwaltung der Interaktion mit Verwertungsgesellschaften ableiten.

3.3.1 Vorarbeiten

Im Rahmen der Interaktion mit unterschiedlichen Verwertungsgesellschaften müssen Rechteinhaber*innen individuelle Besonderheiten hinsichtlich der Prozesse und Daten beachten. Um diese herauszuarbeiten, wurden in einem ersten Schritt relevante Verwertungsgesellschaften identifiziert. Dies war notwendig, weil es nicht mit vertretbarem Aufwand möglich ist, eine Detailanalyse aller Fälle vorzunehmen, da z. B. die CISAC etwa 230 Mitgliedsgesellschaften hat. Aus diesem

Tab. 3.2 Informationsquellen für Registrierungsprozesse bei Verwertungsgesellschaften (zuletzt geprüft am 28.03.2022)

Verwertungsgesellschaft	Quellen
AKM/AUME (Österreich)	• Registrierungswebseite für Verlage: https://www.akm.at/mitglieder/mitglied-werden/als-verlag-beitreten/
BUMA/STEMRA (Niederlande)	• PDF-Registrierungsformular für Verlage: https://www.bumastemra.nl/wp-content/uploads/2018/03/PV2.BST_.520.1116.02-UK-A4-Affiliation-composer-incl.specification.pdf
GEMA (Deutschland)	• Online Registrierungsformular für Verlage: https://verlage.mitgliedschaft-gema.de/ • PDF-Registrierungsformular für Verlage: https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Musikurheber/Formulare/aufnahmeantrag_verleger_e.pdf
SACEM (Frankreich)	• Registrierungsformular für Verlage (split contributions[12]): https://createurs-editeurs.sacem.fr/en/brochures-documents/membership-application-publisher-split-contributions • Registrierungsformular für Verlage (all rights and territories[13]): https://createurs-editeurs.sacem.fr/en/brochures-documents/membership-application-publisher-all-rights-and-territories
SIAE (Italien)	• PDF Registrierungsformular für Verlage: https://www.siae.it/sites/default/files/Domanda%20Adesione%20Editori.pdf
SUISA (Schweiz)	• Online Registrierungsformular für Verlage: https://www.suisa.ch/de/mitglieder/verleger/mitglied-werden/mitglied-werden-formular.html

Grund wurde auf die in Abschn. 3.1 vorgestellten Befragungen zurückgegriffen und die durch die Verlage geäußerte Relevanz als Kriterium ausgewählt. Aufgrund der Fokussierung auf deutsche Verlage wurde den Verwertungsgesellschaften aus dem D-A-CH[11]-Raum die höchste Relevanz zugeordnet. Darüber hinaus wurde in den Gesprächen auch den Gesellschaften der Nachbarländer Niederlande, Frankreich, Italien und Schweiz eine hohe Relevanz zugeschrieben.

Da derzeit keine Übersicht der spezifischen Prozesse und Datenformate zur Anmeldung als Mitglied bei den einzelnen Verwertungsgesellschaften existiert, mussten die notwendigen Schritte und Daten basierend auf öffentlich verfügbaren

Daten rekonstruiert werden. Tab. 3.2 zeigt die untersuchten Verwertungsgesellschaften sowie die Informationsquellen.

Anhand der Daten in Tab. 3.2 ist ersichtlich, dass für alle relevanten Gesellschaften PDF- bzw. online-Formulare für die Mitgliedschaft existieren. Im Folgenden werden die einzelnen Schritte zur Prozess- und Datenmodellierung genauer erläutert und auf dabei entstandene Herausforderungen eingegangen.

3.3.2 Prozessmodellierung

Die Modellierung der Registrierungsprozesse erfolgte iterativ im Rahmen mehrerer Workshops. Dabei wurden die Formulare analysiert und zugrunde liegende Prozesse extrahiert. Ein beispielhafter Auszug aus der Registrierungsbeschreibung der GEMA[14]:

> *„Sofern alle Voraussetzungen vorliegen und die erforderlichen Unterlagen bei der Abteilung Mitglieder- und Partner-Administration eingegangen sind, kann Ihr Aufnahmeantrag bearbeitet werden. Sie erhalten nun die schriftliche Bestätigung, dass Sie als Mitglied aufgenommen werden können, gemeinsam mit Ihrer künftigen Mitgliedsnummer, die in der folgenden Korrespondenz mit der GEMA bitte immer anzugeben ist.*
>
> *Gleichzeitig werden Ihnen die Satzung und der Verteilungsplan, der die Verteilung der Erträge regelt, ein Wegweiser bzgl. der Modalitäten für die Werkanmeldung sowie die Zahlungsinformationen für Aufnahmegebühr und Mitgliedsbeitrag und last but not least der Berechtigungsvertrag übermittelt.*
>
> *Diesen bitten wir Sie, unterschrieben an uns zurückzusenden. Sie erhalten anschließend ein von der GEMA gegengezeichnetes Exemplar für Ihre Unterlagen.“*

Zur Umsetzung der strukturierten Prozessbeschreibungen wurden in den Workshops folgende Schritte abgearbeitet:

---

[11] D-A-CH ist ein Apronym aus den Nationalitätszeichen von Deutschland, Österreich und der Schweiz.

[12] „split contributions“ beschreibt die Vergabe von *Teilrechten* zur Wahrnehmung an die SACEM.

[13] „all rights and territories“ beschreibt die Vergabe eines Mandats, welches alle geografischen und rechtlichen Wahrnehmungsbereiche der SACEM umfasst.

[14] https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Musikurheber/Informationen/information_aufnahmeantrag_verleger.pdf, zuletzt geprüft am 4.5.2022.

1. *Modellierungsumfang festlegen:* Zunächst wurde festgelegt, welche Bestandteile der Registrierung in die Prozessmodellierung einfließen sollen. Im vorliegenden Fall ist nur die Mitgliederregistrierung der Verlage im Fokus, andere Registrierungsvorgänge, wie z. B. die Anmeldung musikalischer Werke, liegen außerhalb des Betrachtungsbereichs.
2. *Notwendige Aktivitäten identifizieren:* Um einen ersten Überblick über den Prozess zu erhalten, wurden grobe Aktivitäten aufgenommen. Das sind die Hauptaktivitäten, die für eine Registrierung der Verlage notwendig sind.
3. *Reihenfolge der Aktivitäten bestimmen:* Zur Strukturierung der Prozesse wurden die Aktivitäten in zeitliche und logische Ordnung gebracht. Dies umfasst neben möglichen Parallelisierungen von Aktivitäten auch Abhängigkeiten untereinander.
4. *Synchronisationspunkte identifizieren:* In den meisten Fällen müssen Verlage bei der Registrierung mit den Verwertungsgesellschaften interagieren und z. B. auf Rückmeldungen warten. Diese Interaktionen wurden als Synchronisationspunkte in den Prozessen modelliert.
5. *Aktivitäten ausdetaillieren:* Um einen tieferen Einblick in den Registrierungsprozess zu erhalten, wurde die identifizierten groben Aktivitäten weiter ausdetailliert. Dies erlaubt es, einen Prozess auf verschiedenen Abstraktionsstufen zu betrachten. Beispielsweise können im GEMA-Prozess notwendige Dokumente auf zwei Arten übermittelt werden: online per Webformular oder per Post. In einer groben Darstellung zeigt der Prozess nur die einzelne Aktivität *„Send membership application"*. Hingegen werden bei einer feingranularen Darstellung die beiden Alternativen angezeigt (siehe Abb. 3.5).
6. *Verzweigungen und Alternativen identifizieren:* Bis zu diesem Punkt wurde stets von einem idealisierten Prozess *(Happy Path)* ausgegangen. In der Praxis zeigt sich, dass Fehler auftreten und Nachfragen notwendig sind, da z. B. notwendige Felder in PDF-Formularen nicht ausgefüllt wurden oder die Zustellung per Post länger als erwartet dauert. In den Workshops wurden daher mögliche Ausnahmesituationen sowie entsprechende Ausweichmöglichkeiten diskutiert.

Bei der Prozessmodellierung können zwei wesentliche Herausforderungen auftreten: mehrdeutige Beschreibungen und unzureichende Informationen. Da zur Identifikation der Prozesse Web- und PDF-Formulare herangezogen wurden, muss die Formulierung in natürlicher Sprache in formale Prozesskonstrukte übersetzt werden. Dies ist aufgrund möglicher Mehrdeutigkeiten nicht immer möglich, da z. B. die Reihenfolge der Aktivitäten nicht explizit beschrieben ist und sich daraus unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten ergeben. Diese Mehrdeutigkeiten wurden in den Workshops diskutiert, bis ein einheitlicher Prozess

konstruiert werden konnte. Aufgrund der heuristischen Natur dieser Herangehensweise sind Abweichungen vom realen Prozess nicht auszuschließen. Diese sind bei einer Integration der Prozessmodelle in ein Produktivsystem iterativ an die Realität anzupassen.

Eine zweite – und aus Sicht der Autoren schwerwiegendere – Herausforderung liegt vor, wenn nicht genug Daten zur Prozessbeschreibung vorhanden sind. Beispielsweise schreibt die österreichische AKM auf ihrer Webseite lediglich, dass Musikverlage *„company and usage relevant documents“* zuliefern müssen ohne eine genauere Aussage dahingehend, welche Dokumente dies umfasst. In solchen Fällen wurden Ausnahmebehandlungen in den Prozess hinzugefügt, um auf mögliche zusätzliche Anforderungen der Verwertungsgesellschaften zu reagieren.

Basierend auf den Textbeschreibungen wurden strukturierte Prozessmodelle in der Spezifikationssprache *Business Process Model and Notation* (BPMN) erstellt – einem international weitverbreiteten Standard zur graphischen Darstellung von Prozessen (Chinosi und Trombetta 2012). Durch die graphische Repräsentation wird ein schneller Überblick der Reihenfolge notwendiger Aktivitäten ermöglicht. Die Prozesse zur Registrierung bei der GEMA und der AKM/AUME sind in Abb. 3.4 und 3.5 dargestellt. Im Sinne einer klareren Darstellung enthalten diese Modelle keine Ausnahmebehandlungen sondern stellen idealisierte Registrierungsprozesse dar. Auch ohne tiefer gehende Kenntnisse der BPMN lassen sich sowohl strukturelle als auch inhaltliche Unterschiede in den Registrierungsprozessen identifizieren. Im Folgenden wird anhand des GEMA Prozesses (Abb. 3.5) die genauere Interpretation der Notation vorgestellt.

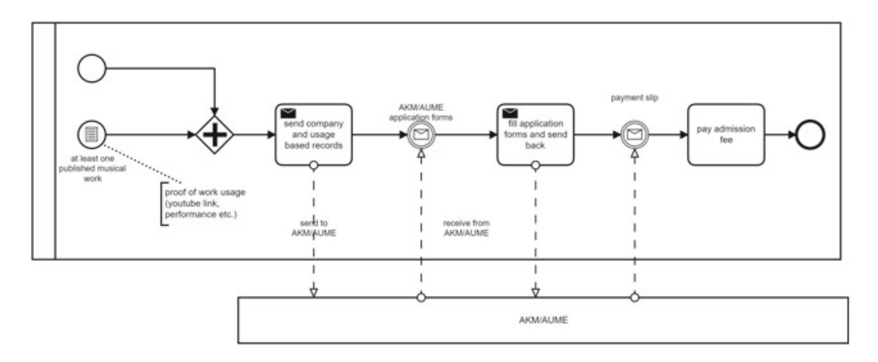


Abb. 3.4 Prozessmodell für die Registrierung bei der österreichischen Verwertungsgesellschaft AKM/AUME

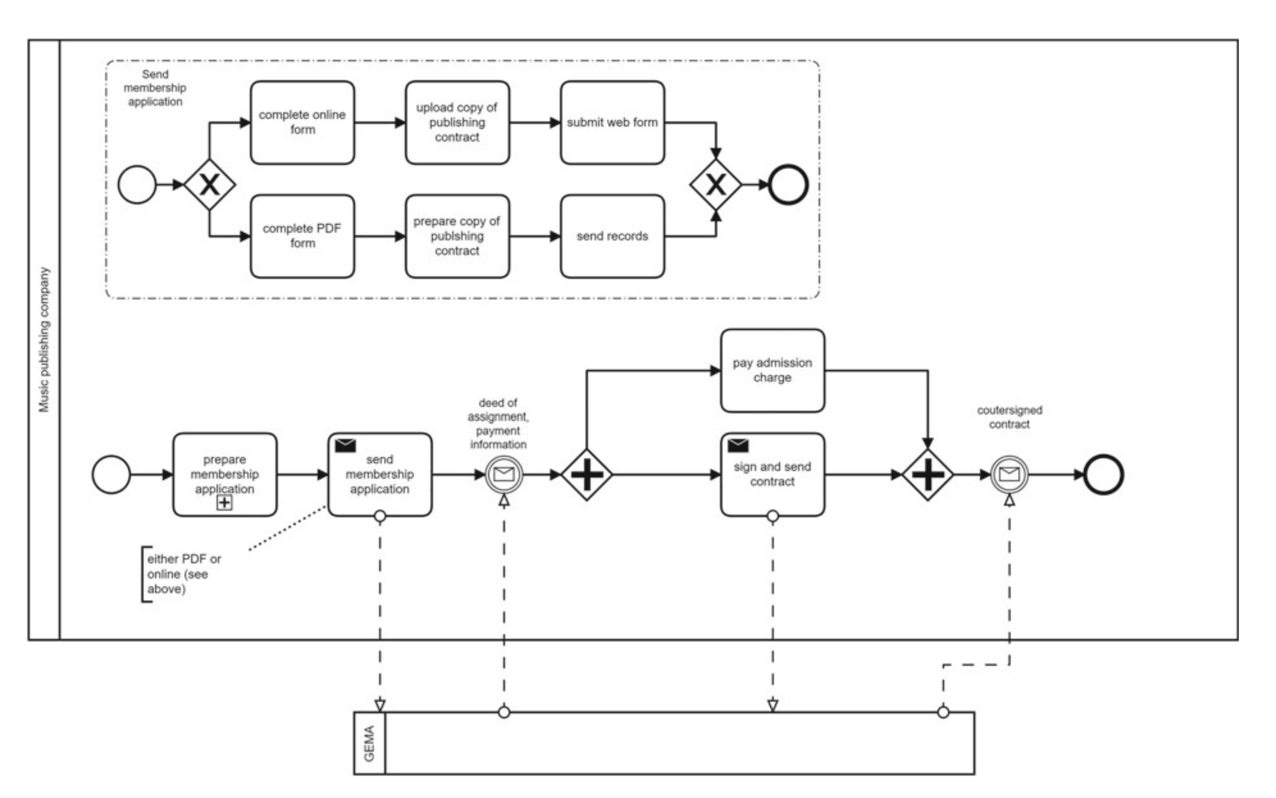


Abb. 3.5 Prozessmodell für die Registrierung bei der der GEMA

Jedes BPMN-Prozessmodell besteht aus einer Sequenz sogenannter Aktivitäten, die jeweils einen präzise abgegrenzten Teilschritt darstellen. Jede Aktivität ist dabei einem Akteur zugeordnet; anhand der Darstellung in Abb. 3.5 sind die beteiligten Akteure *Verlag* und *GEMA* identifizierbar. Für die Modellierung der Registrierung sind nur die notwendigen Aktivitäten der Verlage von Interesse, daher enthält der GEMA-Bereich keine Aktivitäten.

Der Registrierungsprozess beginnt im unteren Teil von Abb. 3.5 mit der Vorbereitung des Mitgliedsantrags. Die BPMN erlaubt es, Aktivitäten in verschiedenen Detaillierungsgraden darzustellen, wie oben beispielhaft anhand der Aktivität *Mitgliedsantrag absenden* dargestellt. Je nach Anwendungsgebiet ist eine grobe Darstellung der Aktivität ausreichend (z. B. um einen Überblick über den Prozess zu erhalten) oder eine detailliertere Darstellung (z. B. zur Umsetzung in einer Software) notwendig.

Zur Synchronisation der Arbeit verschiedener Prozessbeteiligter bietet die BPMN Nachrichten und Ereignisse. Im GEMA-Registrierungsprozess wartet entsprechend der textuellen Beschreibung der Verlag beispielsweise auf den Berechtigungsvertrag. Da die Prozessbeschreibung aus der Perspektive der Verlage erfolgt, ist nicht im Fokus, wie die GEMA intern arbeitet, sodass die Übernahme der Daten seitens der GEMA und die Vorbereitung jenes Berechtigungsvertrags nicht dargestellt werden. Stattdessen stoppt der Prozess des Verlags an dieser Stelle und wartet bis die entsprechenden Dokumente angekommen sind.

In dieser Situation ist es möglich, dass es zu einem Fehler im Prozess kommt, da z. B. die Rückmeldung der GEMA länger dauert als erwartet. Eine Möglichkeit darauf zu reagieren, ist, dass der Verlag nach einer bestimmten Zeit bei der GEMA nachfragt, ob alle erforderlichen Unterlagen eingegangen sind und wie der aktuelle Bearbeitungsstand ist. Eine entsprechende Repräsentation in BPMN ist in Abb. 3.6 dargestellt. Dort ist spezifiziert, dass der Verlag zwei Wochen wartet und dann nachfragt. Danach beginnt der Warteprozess von vorn bis eines der beiden Ereignisse – zwei Wochen sind vergangen oder die Unterlagen sind angekommen – eintritt.

Nach dem Eingang der Unterlagen seitens der GEMA muss der Verlag die Aufnahmegebühr zahlen, den Berechtigungsvertrag unterzeichnen und zur GEMA zurückschicken. Da die Reihenfolge dieser Aktivitäten nicht relevant ist, können sie quasi-parallel durchgeführt werden. Dies ist in Abb. 3.5 mittels eines sogenannten *AND-Gateways* dargestellt. Dieses Gateway teilt den Prozess in zwei parallele Sequenzen auf. Nachdem beide Aktivitäten durchgeführt wurden, werden die getrennten Zweige wieder zusammengeführt und der unterschriebene Vertrag erwartet.

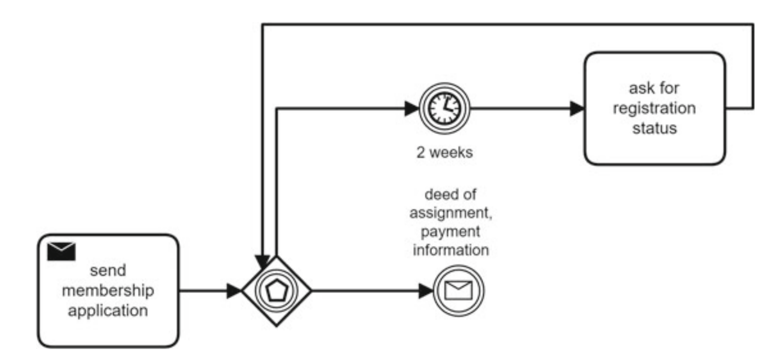


Abb. 3.6 BPMN-Ausnahmebehandlung

Im Zuge der Workshops wurden die Registrierungsprozesse aller sechs relevanten Verwertungsgesellschaften mit BPMN modelliert. Eine Sammlung aller Prozesse findet sich online[15]. Durch die Gegenüberstellung der Prozesse konnten Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Registrierungsabläufen der einzelnen Verwertungsgesellschaften identifiziert werden:

- *Digitalisierungsgrad der Registrierung:* Die meisten Verwertungsgesellschaften bieten Autor*innen die Möglichkeit, sich direkt per Webformular ohne größeren Aufwand als Mitglied zu registrieren. Im Gegensatz dazu ist die Registrierung von Verlagen weitaus weniger digitalisiert. Stand April 2022 bieten lediglich die GEMA und die SUISA die Möglichkeit einer Online-Registrierung für Verlage an. Bei allen anderen untersuchten Verwertungsgesellschaften muss auf postalisch verschickte PDF-Formulare zurückgegriffen werden.
- Übermittlung der Registrierungsformulare: Eine Besonderheit bei der AKM/AUME ist die Tatsache, dass Registrierungsformulare erst nach vorhergehender Prüfung versendet werden. Im Gegensatz dazu können bei den anderen untersuchten Verwertungsgesellschaften die Formulare direkt abgeschickt und entsprechend die Mitgliedschaft beantragt werden.
- Notwendige Anzahl veröffentlichter Werke: Hier gibt es zwischen den verschiedenen Verwertungsgesellschaften deutliche Unterschiede. Die Bandbreite reicht dabei vom Nachweis über ein genutztes Werk (AKM/AUME), vier Werke (SACEM) bis hin zu zehn Werken (SIAE).

[15] https://creativeartefact.org/articles/2020-07-14-ccs-models/, zuletzt geprüft am 4.5.2022.

- Zahlung der Registrierungsgebühren: Auch hier gibt es einige kleinere Unterschiede in den Prozessen der verschiedenen Gesellschaften. So sind z. B. bei der BUMA/STEMRA und der SIAE die Registrierungsgebühren eher früh im Prozess zu zahlen; bei der SUISA hingegen ist dies einer der letzten Schritte.

Die Erkenntnisse aus der Gegenüberstellung der Registrierungsprozesse sind Ausgangspunkt für die Vereinheitlichung der Prozesse sowie die Entwicklung von Software-Werkzeugen zur Unterstützung der Registrierung. Es hat sich gezeigt, dass Unterschiede in den Prozessen eher in Details auftreten, womit eine Harmonisierung und softwaretechnische Unterstützung realisierbar ist. Aufgrund der fehlenden Möglichkeit einer direkten Online-Registrierung sind derzeit allerdings immer noch Medienbrüche[16] in der Registrierung vorhanden.

3.3.3 Datenmodellierung

Neben den Abläufen bei der Beantragung einer Mitgliedschaft unterscheiden sich auch die zu übermittelnden Daten. Auch hier führen unterschiedliche Anforderungen seitens der Verwertungsgesellschaften zu erhöhten Aufwänden bei den Verlagen.

Unter Nutzung oben angegebener Informationsquellen wurden notwendige Daten zur Anmeldung bei Verwertungsgesellschaften gesammelt. Dabei ließ sich feststellen, dass jede Gesellschaft ihren eigenen Konventionen hinsichtlich der Bezeichnung von Daten sowie unterstützten Datenformaten folgt sowie unterschiedliche notwendige Datenfelder existieren.

Darüber hinaus sind Anmeldeformulare von Verwertungsgesellschaften aus verschiedenen Ländern in der Regel in der jeweiligen Landessprache verfasst. Aus diesen Gründen war es notwendig, die heterogenen Feldbezeichner zu harmonisieren und in eine einheitliche Struktur zu bringen. Zur besseren Nachvollziehbarkeit der einzelnen Harmonisierungsschritte sind in Tab. 3.3 die Datenfelder bei der GEMA-Anmeldung dargestellt.

Die Harmonisierung erfolgte anhand der folgenden Schritte:

1. *Definition der Datentypen und möglicher Ausprägungen:*

---

[16] Medienbrüche treten auf, wenn die Datenkommunikation über mehrere verschiedene Medienformen erfolgt. Dies kann z. B. der Fall sein, wenn Daten, die zuvor auf Papierbögen erfasst wurden, in ein digitales Format konvertiert werden, z. B. in einen Datenbankeintrag. Medienbrüche verlangsamen und verschlechtern die Qualität der Datenübertragung (Lackes und Siepermann 2018).

Tab. 3.3 Auswahl an Datenfeldern bei der GEMA-Registrierung

ID	Feldname	Notwendig	Datentyp	Werte	Kategorie
1	Andere Mitgliedschaften	Ja	Bool	Ja/Nein	Unternehmensdaten
2	Vollständiger Verlagsname	Ja	String		Unternehmensdaten
…					
19	Rolle	Ja	Enum	Inhaber|Geschäftsführer|Gesellschafter	Vertreterdaten
21	GEMA-Nummer	Nein	String		Vertreterdaten
22	Vorname	Ja	String		Vertreterdaten
…					
30	IBAN	Wenn im SEPA-Bereich	String	IBAN	Bankdaten

Im ersten Schritt wurden für jede Verwertungsgesellschaft alle Datenfelder untersucht und deren Typ und Wertebereich extrahiert. Beispielsweise hat bei der GEMA das Feld *Vollständiger Unternehmensname* (ID: 2) den Datentypen String (Zeichenkette) und das Feld *Rolle* (ID: 19) hat den Datentypen Enum (Aufzählung) mit den möglichen Ausprägungen *Inhaber, Geschäftsführer* und *Gesellschafter*.

2. *Identifikation von Beziehungen:* Anschließend wurden Beziehungen zwischen Datenfeldern einer Verwertungsgesellschaft identifiziert. Aufbauend darauf konnten implizite Abhängigkeiten expliziert werden. So ist das Feld *IBAN* (ID: 30) bei der GEMA notwendig, wenn sich der anmeldende Verlag im SEPA-Bereich befindet. Andernfalls muss der Verlag eine Bankleitzahl angeben.
3. *Kategorisierung:* Im dritten Schritt wurden die einzelnen Datenfelder einer Gesellschaft in Kategorien eingeteilt. Um auch mit neuen Feldtypen arbeiten zu können, sind die Kategorien dazu nicht im Vorhinein fest definiert, sondern wurde im Laufe der Analyse flexibel erweitert.
4. *Zuordnung zu normalisierten Feldern:* Unter Bezugnahme auf die bis dato definierten Kategorien wurden die Felder einzelner Verwertungsgesellschaften iterativ den generischen, hinsichtlich Bezeichnung und Wertebereich normalisierten Feldern zugeordnet. Dazu wurde mit einer Verwertungsgesellschaft begonnen und deren Felder normalisiert. Bei der Bearbeitung weiterer Verwertungsgesellschaften wurden fehlende Felder, für die es bis zu diesem Punkt noch keine Zuordnung gab, entsprechend ergänzt. Während der Zuordnung war es notwendig, auf Abweichungen möglicher Ausprägungen einzugehen. Beispielsweise hat das GEMA-Feld *Rolle* die möglichen Ausprägungen *Inhaber, Geschäftsführer* und *Gesellschafter*. Hingegen hat das entsprechende Feld bei der SIAE nur die Ausprägungen *Gesetzlicher Vertreter* und *Inhaber*. Um flexibel zu bleiben, wurde die Gesamtmenge möglicher Ausprägungen verwendet, d. h. das normalisierte Feld *Rolle* hat die möglichen Ausprägungen *Inhaber, Geschäftsführer* und *Gesellschafter* wobei die beiden Ausprägungen *Geschäftsführer* und *Gesellschafter* auf das SIAE-Feld *Gesetzlicher Vertreter* abgebildet werden.

Im Ergebnis der Harmonisierung wurde ein vereinheitlichtes Datenmodell erstellt, welches in Tab. 3.4 dargestellt ist. Das vollständige Modell inklusive der Zuordnungen gesellschaftsspezifischer Felder ist online verfügbar[17].

[17] https://creativeartefact.org/articles/2020-07-14-ccs-models/#data-modelling

Tab. 3.4 Generisches Datenmodell für die Registrierung mit einer Verwertungsgesellschaft

Kategorie	Beschreibung	Beispielfelder
Unternehmensdaten	Daten über den Verlag, der sich bei der Verwertungsgesellschaft registrieren will	Unternehmensname, Rechtsform, Adresse, HRG-Nummer
Vertreterdaten	Daten über die Kontaktperson des Verlags	Name, Adresse, VG-Mitgliedschaften
Bankdaten	Daten zur Tilgung von Mitgliedsbeiträgen und zum Erhalt von Auszahlungen	Kontonummer, Zahlungsweg
Steuerdaten	Daten für steuerliche Belange	Steuernummer
Bescheinigungen	Bescheinigungen über die Rechtsform eines Verlags	HRG-Auszug, Gesellschaftervertrag
Verwertungsdaten	Einschränkungen und Genehmigungen zur Verwertung musikalischer Werke	Beinhaltete Rechte, beinhaltete Territorien
Andere Daten	Nicht kategorisierte Felder	Datenschutzvereinbarung, Zahlungsbestätigung

Wie auch bei den zugehörigen Prozessen der Verwertungsgesellschaften, sind die Unterschiede in den notwendigen Daten zur Registrierung eher in den Details zu finden. Dementsprechend stehen auch die verschiedenen Datenmodelle einer Digitalisierung und Schnittstellenentwicklung für den Registrierungsprozess nicht im Wege. Die größte Herausforderung ist hier eher organisatorischer und rechtlicher Natur, da je nach Land unterschiedliche gesetzliche Grundlagen der Verlagsarbeit zu beachten sind.

Entsprechend der Darstellung in Tab. 3.5 gibt es größere Unterschiede in der Menge an notwendigen Daten, die zur Registrierung mit einer Verwertungsgesellschaft angegeben werden müssen. Währen bei der AKM nur fünf Felder zu befüllen sind, hat das Formular der SACEM 60 Felder.

Tab. 3.5 stellt neben der reinen Anzahl auszufüllender Datenfelder auch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Feldern einzelner Verwertungsgesellschaften dar. So haben beispielsweise (Zeile 1, Spalte 2) die AKM und die BUMA 2 % identische Datenfelder und 6 % der Datenfelder beider VG existieren nur in der AKM. Hingegen existieren 92 % der Datenfelder im Vergleich der BUMA/AKM nur in der BUMA (Zeile 2, Spalte 1).

Aus Sicht der Softwareentwicklung ist am sinnvollsten, eine Obermenge der notwendigen Felder zu bilden und je nach VG die entsprechenden Felder im

Tab. 3.5 Abdeckung der Datenfelder einzelner Verwertungsgesellschaften

	AKM	BUMA	GEMA	SACEM	SIAE	SUISA
AKM	5	0,02/0,06	0,02/0,07	0,03/0,12	0/0,08	0,05/0,21
BUMA	0,02/0,92	58	0,23/0,41	0,24/0,58	0,19/0,39	0,2/0,75
GEMA	0,02/0,91	0,23/0,36	54	0,24/0,56	0,27/0,33	0,23/0,73
SACEM	0,03/0,85	0,24/0,18	0,24/0,21	60	0,18/0,21	0,41/0,53
SIAE	0/0,92	0,19/0,41	0,27/0,4	0,18/0,61	30	0,19/0,76
SUISA	0,05/0,74	0,2/0,05	0,23/0,04	0,41/0,06	0,19/0,05	15

Formular auszufüllen. Dementsprechend können in einer Anwendung zur Registrierung bei Verwertungsgesellschaften alle notwendigen Daten erhoben und dann entsprechend des jeweiligen Registrierungsprozesses eine Auswahl an die entsprechende Verwertungsgesellschaft ausgespielt werden.



4 Werkanmeldungen

Ich glaube der wichtigste Punkt ist die Anmeldung und die Abrechnung. Das muss so einfach wie möglich gehen, dass ich die Werkanmeldung quasi auf Knopfdruck erledigen kann und dass ich die Abrechnung bei mir auch einfach einspielen kann. (P5, Absatz 42)

Die Werkanmeldung stellt die notwendige Voraussetzung und damit den Startpunkt jeder über die Verwertungsgesellschaften durchgeführten Wahrnehmung der Urheberrechte an einem Musikwerk dar. Sind Werke nicht oder nicht korrekt gemeldet, können auch Tantiemenabrechnungen nicht oder nur fehlerbehaftet durchgeführt werden.

Verlage sind als Vertreter zahlreicher Rechteinhaber*innen für eine große Anzahl von Werken verantwortlich. Daher gilt es im Sinne der Wirtschaftlichkeit, die Verwaltung, Verarbeitung und Nutzung dieser Werkdaten möglichst effektiv und effizient zu gestalten. Es gibt dabei verschiedene Wege Werkdaten zu übermitteln, welche im Abschn. 4.1 vorgestellt werden.

Auch wenn keine allgemeingültige Definition von Inhalt und Form einer Werkanmeldung existiert, enthält eine solche Werkanmeldung üblicherweise nicht nur Metadaten zum Werk selbst (wie z. B. Titel), sondern auch eine Vielzahl an Informationen über die Beteiligten (z. B. Urheber*innen, Verlage), wie bspw. ihre Rollen (z. B. Komponist*in, Textdichter*in) sowie ihre Anteile. Das zunächst leicht verständlich klingende Prinzip birgt jedoch insbesondere hinsichtlich der Anteile einige Komplexität, daher wird darauf detailliert im Abschn. 4.2 eingegangen.

Werkdaten werden aber nicht nur zur initialen und einmaligen Anmeldungen von Werken durch Rechteinhaber*innen bei Verwertungsgesellschaften genutzt.

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_4

Sie werden auch zwischen Verlagen oder anderen Akteuren der Musikwirtschaft übermittelt, beispielsweise wenn ein Verlag einen anderen in einem bestimmten Territorium vertritt und somit als Subverlag tätig wird. Ebenso sind Werkdaten auch bei Revisionen bereits gemeldeter Werke zu übermitteln, beispielsweise bei Korrekturen oder Aktualisierungen von Beteiligten bzw. Anteilen. Da Verarbeitungsschritte und verwendete Formate dieser Szenarien größtenteils denen einer initialen Werkanmeldung ähneln, werden diese Anwendungsfälle im Folgenden nicht dediziert betrachtet.

Mit steigender Internationalisierung der Verwertung gewinnt auch ein reibungsloser Prozess der Werkanmeldungen an Bedeutung. Wenn ein Verlag den Weg direkter Mitgliedschaften bei ausländischen Verwertungsgesellschaften wählt (siehe auch Abschn. 2.2.2 und 3.2), sind Werkanmeldungen für jede Verwertungsgesellschaft durchzuführen. Die besonderen Herausforderungen dabei beleuchtet Abschn. 4.1.

4.1 Übermittlung von Werkanmeldungen

Es gibt unterschiedliche Wege der Werkanmeldung in Abhängigkeit der Beteiligten und der Anzahl der zu meldenden Werke. Kleinere Volumina von Werkdaten können über partnerspezifische Formulare übermittelt werden. Diese Formulare sind zumeist webbasiert. Einige Verwertungsgesellschaften bieten jedoch auch weiterhin Formulare in Papierform an[1] (siehe Kategorie 1 in Tab. 4.1).

Bei der Anmeldung einer größeren Anzahl an Werken sind formularbasierte Ansätze prinzipbedingt im Nachteil, weil sie hinsichtlich Erstellung und Verarbeitung kaum Möglichkeiten für Skalierung bzw. (Teil-)Automatisierung bieten. Insbesondere im Verlagsumfeld ist jedoch oftmals eine große Zahl von Werkanmeldungen nötig, beispielsweise wenn ein Verlag die Rolle des Subverlags (Verlag A vertritt Verlag B in einem bestimmten Territorium) übernimmt. Ebenso ist bei der Nutzung von Software zur Verlagsverwaltung die automatisierte Anmeldung sinnvoll. Aus diesem Grund wurden seitens der Verwertungsgesellschaften Datenformate erstellt, die einen IT-basierten Austausch von Werkdaten ermöglichen (siehe Kategorie 2 in Tab. 4.1).

Die Herausforderung dieser Formate liegt nun darin, dass diese individuell von Verwertungsgesellschaften entworfen wurden und somit einerseits nur

[1] Siehe z. B. den Vordruck des GEMA-Formulars unter https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Musikurheber/Formulare/gema_anmeldung_originalwerk_ohne_verlag.pdf (zuletzt geprüft am 22.04.2022).

Tab. 4.1 Optionen zur Werkanmeldung

	Kategorie 1	*Kategorie 2*	*Kategorie 3*
Typ	**Formularbasierte Anmeldung**	**Verwertungsgesellschaftsspezifische Datenformate**	**Internationale standardisierte Formate**
Unterstützter Umfang	Niedrig	Mittel – hoch	Hoch
Technischer Anspruch	Niedrig	Mittel – hoch	Hoch
Standardisierung	Niedrig	Mittel (national)	Hoch (international)
Zugänglichkeit	Hoch	Mittel	Niedrig
Anwendungsfall	wenige Werke einer anderen Partei melden	Viele Werke einer anderen Partei melden	Viele Werke vielen anderen Parteien melden
Beispiel	Online-Werkanmeldung GEMA	IWA-XML	CWR

den Anforderungen der jeweiligen Gesellschaft entsprechen, andererseits auch zwischen den Gesellschaften keine Kompatibilität herrscht. Hat nun ein Verlag das Ziel, die internationale Verwertung der von ihm vertretenen Werke voran zu treiben, müsste er sich mit den individuellen Datenformaten der verschiedenen Gesellschaften auseinandersetzen. Auch hinsichtlich des Austauschs von Werkdaten zwischen Verlagen ist auf internationaler Ebene ein einheitliches EDI-Format[2] gewinnbringend, weil aufwendige Konvertierungsschritte entfallen. Aus diesem Grund wurde ein solches von der CISAC entwickelt (siehe Kategorie 3 in Tab. 4.1).

Wenn es nun scheint, dass es einen internationalen Standard bezüglich solch eines Datenformats für Werkanmeldungen gibt, stellt sich die Frage, warum dieses nicht in allen Fällen genutzt wird? Die Antwort liegt irgendwo im Spektrum gewachsener technischer Infrastrukturen und den unterschiedlichen technischen Ansprüchen dieser Formate. Während die Zugänglichkeit (webbasierter) Formulare im Allgemeinen hoch ist, ist für die Erstellung und Verarbeitung spezifischer Datenformate eine entsprechende Software notwendig. Eine solche ist insbesondere für die Vielzahl der nicht vertretenen Künstler*innen, aber auch für kleine Verlage oftmals nicht zugänglich.

Tab. 4.1 stellt noch einmal die verschiedenen Anwendungsszenarien sowie die Vor- und Nachteile der verschiedenen Optionen zur Werkanmeldung dar. Zu berücksichtigen ist, dass obgleich Werk- und Beteiligtendaten im Allgemeinen nicht von einer hohen Dynamik gekennzeichnet sind, ist die Meldung nicht in jedem Fall ein einmaliger Prozess, weshalb auch die Revision von Werk- und Beteiligtendaten mittels dieser Formate möglich ist.

Nachfolgend werden zwei der oben genannten Optionen zur Werkanmeldung näher betrachtet. Zunächst erfolgt die Vorstellung von IWA-XML der GEMA, eines verwertungsgesellschaftsspezifischen Datenformats. Anschließend wird eine kurze Einführung in das CWR-Format, einem internationalen Standard, gegeben

4.1.1 IWA-XML

Um eine größere Zahl an Werken effektiv und effizient übermitteln zu können und insbesondere einen nicht-manuellen Datenaustausch zu ermöglichen,

[2] Unter EDI („Electronic Data Interchange“)-Formaten werden im weitesten Sinne alle Arten von Datenformaten verstanden, die mittels elektronischer Datenverarbeitung zwischen Unternehmen ausgetauscht werden können. In diesem Sinne wären auch Datenformate der Kategorie 2 eingeschlossen. Der Begriff wird jedoch stärker mit branchenweiten (Industrie-) Standards assoziiert, d. h. mit solchen der Kategorie 3.

wurde von der GEMA das IWA-XML-Format entwickelt. Statt Online-Formulare händisch auszufüllen, stellt dieser Ansatz ein GEMA-eigenes Datenformat zur IT-unterstützen Übermittlung von Werkdaten dar. Dabei werden die Werkdaten beispielsweise aus der Verlagssoftware exportiert und dann elektronisch an die GEMA übermittelt.

Bei dem IWA-XML-Format steht IWA für *Internet-Werkanmeldung* und XML für *Extensible Markup Language*[3]. Im Folgenden wird zunächst auf den Anwendungskontext eingegangen (Werkanmeldung), bevor im weiteren Verlauf das Format technisch betrachtet wird (XML-Struktur).

4.1.1.1 Anwendung seitens der GEMA

Das IWA-XML Format (Internet-Werkanmeldung) wurde von der GEMA zur Übertragung der Werkanmeldung über das inzwischen abgelöste Webportal verwendet[4]. Dabei wurden die Eingaben des Benutzers in die Webformulare in das IWA-XML-Format konvertiert und auf einem GEMA-internen Server abgelegt. Die dort gespeicherten Daten wurden dann von einem weiteren internen Programm regelmäßig ausgelesen und in eine der GEMA-Werk-Datenbanken übertragen.

Die Anmeldung großer Volumina an Werken erfolgt auch für Verlage auf einem ähnlichen Weg. Auf einem individuell einzurichtenden Server werden die XML-Dateien, bspw. durch die Verlagssoftware, abgelegt und von dort aus durch die GEMA weiterverarbeitet. Dies zeigt, dass IWA-XML ein Format darstellt, was seitens der GEMA erst ab einem bestimmten Aufkommen von Werkmeldungen genutzt wird.

Zusätzlich können Berechtigte (Urheber*innen oder Verlage) ihr Repertoire komplett oder in Auszügen im IWA-XML Format herunterladen. Dies ist jedoch zum aktuellen Zeitpunkt nur über das alte Portal möglich. Nichtsdestotrotz stellt der IWA-XML-Download zusammen mit dem GEMA-XML-Download[5] die momentan beste Möglichkeit dar, sein Repertoire von der GEMA zur elektronischen Weiterverarbeitung herunterzuladen.

---

[3] https://www.w3.org/TR/xml/, zuletzt geprüft am 04.05.2022.

[4] Es ist unbekannt, wie das Vorgehen im aktuellen Webportal ist. Bekannt ist lediglich, dass zum jetzigen Zeitpunkt (12/2021) der hier beschriebene Export der Werkdaten in ein elektronisch lesbares Format oder die vollständige Anzeige der Werkdaten noch nicht beherrscht wird.

[5] Der GEMA-XML-Download war eine Art Vorgänger von IWA, bei dem jedoch die Verleger-Autoren-Zuordnungen nicht abgebildet wurden, der aber über Daten verfügt, die im IWA wiederum nicht inkludiert wurden.

4.1.1.2 Technisches

XML gehört zu den Auszeichnungssprachen, bei denen die Eigenschaften und Struktur von Daten beschrieben werden. Ganz allgemein ist eine XML-Datei eine hierarchisch strukturierte Textdatei, die zumeist sowohl menschen- als auch maschinenlesbar ist. Abb. 4.1 zeigt dies anhand des Beispiels für Anmeldedaten aus einer IWA-XML Datei.

Die technische Spezifikation zur Beschreibung welche Elemente, Attribute oder Inhalte an welcher Position erlaubt sind, kann bei XML auf verschiedene Weisen (DTD, XSD) erfolgen. Leider ist bei IWA-XML weder eine technische noch eine textuelle Beschreibung des Formats öffentlich verfügbar, sodass man sich die Eigenschaften des Formats nur mittels zur Verfügung stehender XML-Dateien herleiten kann. Dieser Ansatz funktioniert sicher in vielen Fällen aufgrund der vergleichsweise einfachen Dateistruktur recht gut. Dennoch kann nicht von einer Vollständigkeit und Korrektheit der Erläuterungen ausgegangen werden. Ebenso sind etwaige Änderungen am Format durch die GEMA nicht transparent und könnten jederzeit vorgenommen werden.

Bei Betrachtung der *Anmeldedaten* aus dem Beispiel in Abb. 4.1 werden zwei Aspekte erkennbar. Zum einen deutet der unter dem Element *Anmeldedaten* befindliche *Name* des *Anmelder[s]* mit dem Wert „GEMA" darauf hin, dass die Datei aus der oben geschilderten Möglichkeit des Downloads eigener Werkdaten von der GEMA stammt. Die GEMA hat im Allgemeinen nicht die Rolle einer Anmelderin von Werken. Zum anderen wird durch die Nutzung deutscher Bezeichnungen der Elemente (z. B. *Anmeldedaten*, *Verfahren,* …) der nationale Charakter des Datenformats deutlich. Dies grenzt IWA-XML somit deutlich vom CWR-Format (Abschn. 4.1.2) ab.

Die eigentlichen *Nutzdaten* finden sich unter dem Element *Werke.* Jedes Werk hat dabei ein Unterelement *Werk,* in dem sich alle für das Format verfügbaren Informationen befinden. Neben dem Feld *Nummer,* bei dem es sich nur

Abb. 4.1 Anmeldedaten einer IWA-XML-Datei der GEMA

```
<Anmeldedaten>
    <Art>NEU</Art>
    <Datum>20190613</Datum>
    <Uhrzeit>1610248</Uhrzeit>
    <Verfahren>IWA</Verfahren>
    <Anmelder>
        <Name>GEMA</Name>
    </Anmelder>
    <Status>ABGESCHLOSSEN</Status>
</Anmeldedaten>
```

```
<Werke>
    <Werk>
        <Nr>17</Nr>
        <Kopfdaten>
            <Titel>PIPUS DANCE</Titel>
            <GEMA_Werknummer>4662528</GEMA_Werknummer>
            <GEMA_Werkfassungsnummer>1</GEMA_Werkfassungsnummer>
            <ISWC>T-801.687.984-9</ISWC>
            <Orginal_Bearbeitung>ORI</Orginal_Bearbeitung>
            <Dauer>
                <Sekunden>130</Sekunden>
            </Dauer>
        </Kopfdaten>
```

Abb. 4.2 Beispiel für Kopfdaten zu einem Werk einer IWA-XML der GEMA

um eine aufsteigende Nummerierung der in der Datei befindlichen Werke handelt, finden sich unter dem Element *Kopfdaten* Informationen zum *Titel,* zur *GEMA_Werknummer,* der *ISWC,* der *Dauer* und ob es sich um ein Originalwerk oder eine Bearbeitung *(Orginal_Bearbeitung [sic!])* handelt (siehe Abb. 4.2).

Den *Kopfdaten* folgt das Element *Urheber,* welches in die einzelnen Rollen *(Rolle)* unterteilt ist (siehe Abb. 4.3). Hier wird in „K“ für Komponist*in und „T“ für Textdichter*in (abweichend von den international gebräuchlichen Abkürzungen „C“ für „Composer/Compositeur“ und „A“ für „Author/Auteur“) unterschieden. Etwas irreführend platziert ist das Element *Besetzung* > *Bezeichnung_Ins_Ens,* das teilweise in der Rolle *Komponist* eingebettet ist. Dieses beschreibt die Instrumentierung des Werks und hat demzufolge eigentlich keinen Bezug zur Rolle *Urheber* und wäre unter der Wurzel des Werkes besser aufgehoben.

Unter *Beteiligter* findet man dann die Angaben zu den jeweiligen Urheber*innen, mit Namen und Identifikationsnummern (siehe Abb. 4.4). Ebenso werden die Anteile am Werk angegeben. Diese werden in die Hauptkategorien der von Verwertungsgesellschaften wahrgenommenen Musikurheberrechte unterteilt:

```
<Urheber>
    <Rolle>
        <Rolle_ID>K</Rolle_ID>
        <Frei>false</Frei>
        <Besetzung>
            <Bezeichnung_Ins_Ens>1 GUITAR, 1 DOUBLE BASS,
            1 FLUTE, 1 PERCUSSION, 1</Bezeichnung_Ins_Ens>
        </Besetzung>
```

Abb. 4.3 Element „Rolle“ einer IWA-XML

„AR“ für Aufführungsrechte und „VR“ für (mechanische) Vervielfältigungsrechte (siehe auch Abschn. 2.1.2). Dabei werden jedoch nur die *Collection Shares* ausgewiesen, das heißt der Verteilungsschlüssel der abzurechnenden Tantiemen (siehe auch Abschn. 4.2).

Sollte einer der *Urheber* von einem Verlag vertreten werden, folgt nun das Element *Verleger,* in dem ebenfalls nach der Rolle (Originalverlag, Subverlag) strukturell unterschieden wird. Alle beteiligten Verlage werden mit Namen und Identifikationsnummern aufgeführt, ebenso – analog zu den Urhebern – die anteilsmäßigen Rechte am Werk. Zusätzlich gibt es das Feld *Vereinbarungs_Indikator,* welches eine kommaseparierte Liste von Werten der Form „VPxx“ enthält, wobei „x“ eine natürliche Zahl ist. Es wird vermutet, dass es sich dabei um die Abkürzung des Wortes *Vertragspartner* handelt und die Nummer auf jeweiligen die Urheber*innen des Werkes verweist.

```
<Urheber>
    <Rolle>
        <Rolle_ID>K</Rolle_ID>
        <Frei>false</Frei>
        <Beteiligter>
            <Nr>1</Nr>
            <Beteiligtennummer>111111</Beteiligtennummer>
            <IP_Name_Nr>2211111111</IP_Name_Nr>
            <Name>KLINGNER</Name>
            <Vorname>STEPHAN</Vorname>
            <Anteile>
                <Anteil>
                    <Recht>VR</Recht>
                    <Gesellschaft>35</Gesellschaft>
                    <Anteil>100.0</Anteil>
                    <Anteil_Art>COLL</Anteil_Art>
                </Anteil>
                <Anteil>
                    <Recht>AR</Recht>
                    <Gesellschaft>35</Gesellschaft>
                    <Anteil>100.0</Anteil>
                    <Anteil_Art>COLL</Anteil_Art>
                </Anteil>
            </Anteile>
        </Beteiligter>
    </Rolle>
</Urheber>
```

Abb. 4.4 Element „Urheber“ einer IWA-XML

Abb. 4.5 Element „Vereinbarungen“ einer IWA-XML

```
<Vereinbarungen>
    <Vereinbarung>
        <Nr>1</Nr>
        <Typ>PWR</Typ>
        <Vereinbarungspartei>
            <Art>A</Art>
            <Nr>1</Nr>
        </Vereinbarungspartei>
        <Vereinbarungspartei>
            <Art>U</Art>
            <Nr>4</Nr>
        </Vereinbarungspartei>
    </Vereinbarung>
</Vereinbarungen>
```

Zusätzlich – und vermutlich bis auf einige Sonderfälle redundant – werden diese Urheber-Verleger-Beziehungen unter dem Element *Vereinbarungen* aufgeführt (siehe Abb. 4.5). Jede Beziehung wird dabei unter einem Element *Vereinbarung* geführt und enthält neben den Informationen zur Vertragspartei auch ein Element *Typ*. In diesem findet sich der Wert „PWR“, was ein Hinweis auf das CWR-Format der CISAC ist, in dem der *PWR-Record* die *Publisher for Writer* Beziehung angibt.

Gleiches gilt für das in einigen der uns vorliegenden Testdateien folgende Element *Sonst_Titel_Inhalt_Mix,* unter dem u. a. Angaben zu sonstigen Titeln als Schlüssel-Werte-Paar *(Art, Titel_Inhalt_Mixangabe)* geführt werden. *Art* spezifiziert dabei, ob es sich um einen Titel, Inhalt, Mix oder Sonstiges handelt, das Element *Titel_Inhalt_Mixangabe* enthält dann die Angabe des eigentlichen Wertes (Abb. 4.6).

```
<Sonst_Titel_Inhalt_Mix>
    <Art>SONST</Art>
    <Titel_Inhalt_Mixangabe>DIE GLOCKEN STUERMEN
    </Titel_Inhalt_Mixangabe>
</Sonst_Titel_Inhalt_Mix>
```

Abb. 4.6 Element „Sonst_Titel_Inhalt_Mix“ einer IWA-XML

4.1.1.3 Zusammenfassung

Das IWA-XML-Format enthält, zumindest in der Form, wie es aus der GEMA-Datenbank exportiert werden kann, nicht alle der GEMA bekannten Daten über das Werk. Dennoch stellt es die günstigste Option dar, um die eigenen Werke

aus der GEMA-Datenbank inhaltlich verlässlich zu exportieren und maschinell weiterverarbeiten zu können.

Das Format ist auf der einen Seite für Menschen gut lesbar, ermöglicht auf der anderen Seite aber auch skalierte Anwendungen, da Werkdaten maschinenlesbar und somit auch in großer Anzahl effizient mit der GEMA ausgetauscht werden können.

Gleichzeitig ist es ein Beispiel eines proprietären Formats einer Verwertungsgesellschaft, da die Spezifikation nicht öffentlich verfügbar ist. Die Nutzung ist damit auf die Interaktion mit der GEMA beschränkt. Ist das Ziel die internationale Anmeldung von Werken bei verschiedenen Verwertungsgesellschaften, ist ein standardisiertes, universelles Format notwendig.

4.1.1.4 Ausblick

Im Geschäftsjahr 2021/2022 findet seitens der GEMA eine grundlegende Überarbeitung des IWA-XML-Schemas und der Werkanmelde-Logik statt. Dies betrifft insbesondere die Knoten zu Vereinbarungen sowie die Art und Weise, wie Verlagsanteile dargestellt werden.

Neu ist die Methodik der sogenannten *Vertragsschienen.* Diese gehen immer von Urheber*innen aus und beschreiben, welche Verlagsanteile einen bestimmten Urheberanteil vertreten (Abb. 4.7).

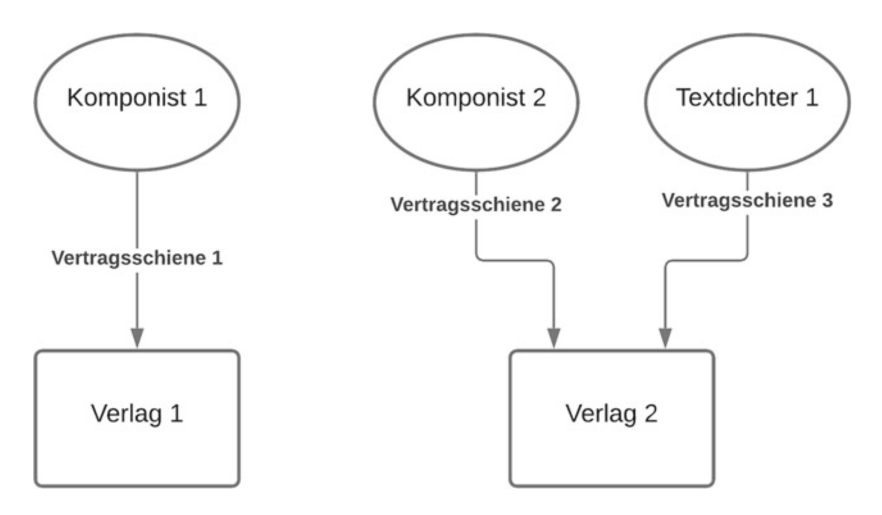


Abb. 4.7 Beispiel 1 – zwei verlegte Komponisten und ein verlegter Textdichter

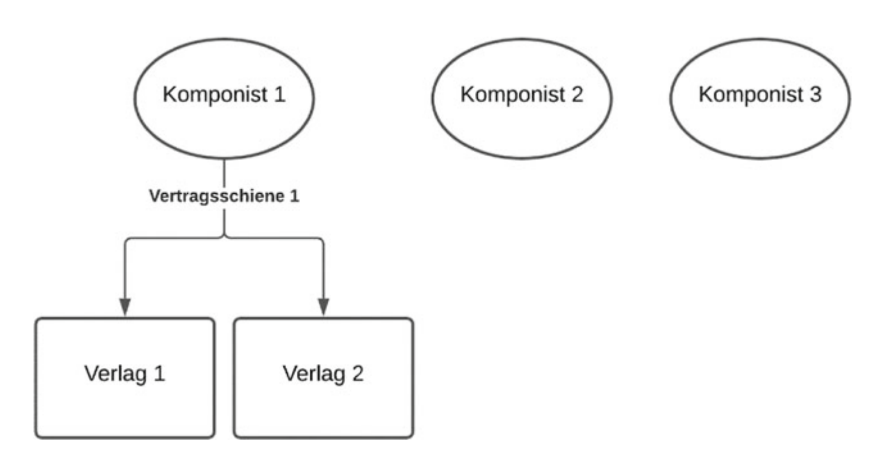


Abb. 4.8 Beispiel 2 – ein verlegter Komponist, der von zwei Verlagen vertreten wird, die anderen zwei Komponisten sind unverlegt

Folglich werden Vertragsschienen nur auf verlegte Urheber*innen angewandt, von unverlegten Urheber*innen gehen keine Vertragsschienen aus (Abb. 4.8).

Die Summe der Rollenanteile (ROLE%) aller Verlage einer Vertragsschiene muss 100 % ergeben. Ebenso muss die Summe der Rollenanteile der Urheberrollen Komponist*in (K), Textdichter*in (T), Bearbeiter*in (B) und Spezialtextdichter*in (TS) wie gehabt, jeweils für Aufführungsrechte (AR) und mechanische Rechte (MR), 100 % ergeben (Abb. 4.9).

Für den Fall, dass ein Verlag an mehreren Vertragsschienen beteiligt ist, muss er pro Schiene jeweils einmal dargestellt werden, d. h. pro Datei mehrfach. Wenn der Verlag bspw. in drei Vertragsschienen vorkommt, dann erscheint er dreimal in der IWA-XML als Beteiligter (Abb. 4.10).

Hintergrund dieser Neuerungen ist die von der GEMA einzuführende „Ableitungslogik“[6] (siehe auch Abschn. 2.3.3 und 4.2.8). Auf diese Weise lassen sich nun auch komplexere Urheber-Verlag-Zuordnungen eindeutig abbilden.

Weitere Neuerungen betreffen u. a.:

- die Validierung von IWA-XML Werkanmeldungen,
- den *Scope* der Anteile, die ein Verlag melden soll (s. u.),
- die Meldung von Besetzungen, wenn Bearbeiter-Anteile vorhanden sind sowie
- das Abfangen spezifischer IPI-Nummern.

[6] Aktuelle geplanter Zeitpunkt der Einführung ist der 1.6.2022, siehe https://www.gema.de/aktuelles/neuordnung-der-anteilsregeln/termine/, zuletzt abgerufen am 6.5.2022.

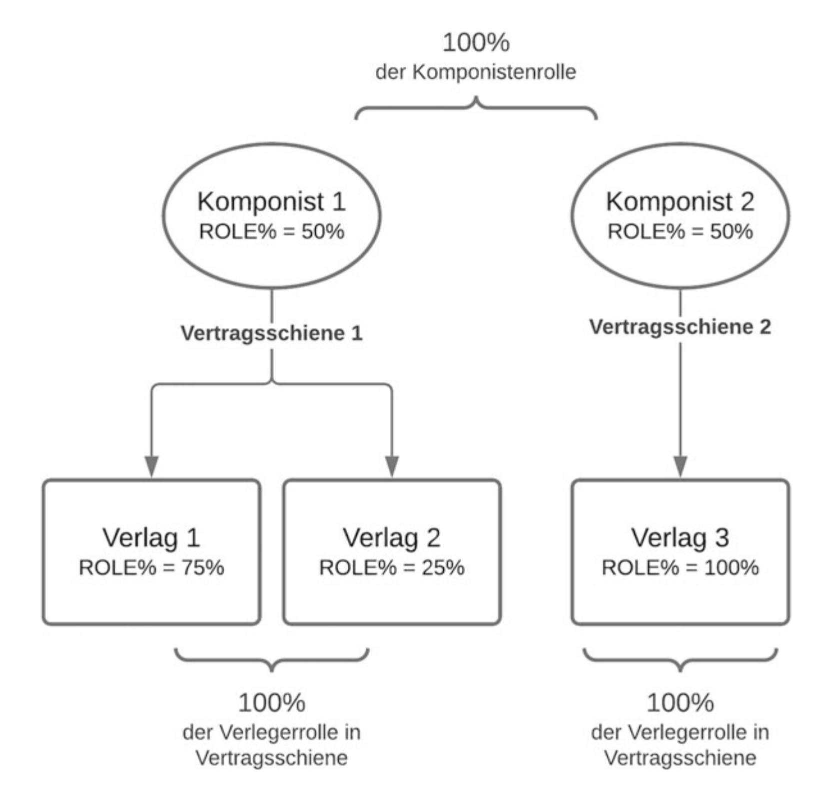


Abb. 4.9 Beispiel 3 – Drei Komponisten, einer mit ungleichem Co-Publishing zwischen zwei Verlagen und ein Split-Publishing mit Verlag 3, jeweils mit Rollenanteilen

Zukünftig sollen Musikverlage im Regelfall nur autoritative, d. h. im engeren Sinne von ihnen vertretene Anteile, im weiteren Sinne Anteile, zu denen sie eine vertrauenswürdige Aussage treffen können, melden. Zu definieren ist jedoch, was genau die GEMA unter einem autoritativen Anteil versteht und ob es Ausnahmen gibt, in denen nicht-autoritativen Anteile dennoch zu melden sind. So ist noch diskussionswürdig, wie mit Co-Publishing-Anteilen, unverlegten Autorenanteilen und von einem anderen Verlag vertretenen Autorenanteilen zu verfahren ist. Dies sind Beispiele nicht-autoritativer Anteile, die vermutlich dennoch im Rahmen einer GEMA-Werkanmeldung gemeldet werden sollen.

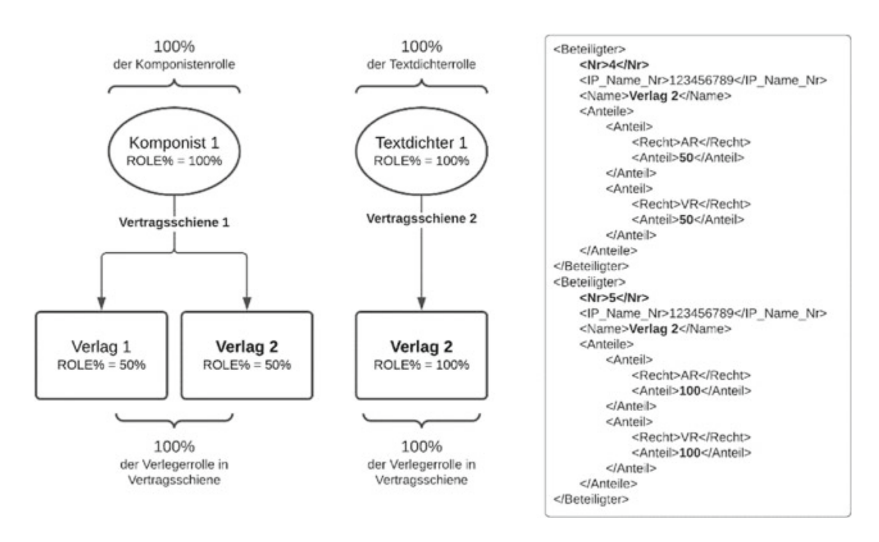


Abb. 4.10 Beispiel 4 – Ein Verlag, der an mehreren Vertragsschienen beteiligt ist und seine mehrfache IWA-XML-Darstellung

4.1.2 CWR

Onlineformulare oder verwertungsgesellschaftsspezifische Datenformate stellen Möglichkeiten für Anmeldungen von Werken an einen bestimmten Partner dar, beispielsweise Verwertungsgesellschaften. Bei einer stark internationalisierten Verwertung eines Verlagskatalogs sind diese Ansätze jedoch unwirtschaftlich, da sowohl die manuelle Eingabe zahlloser Werkdaten in Onlineformularen als auch die Implementierung individueller Datenformate für jede einzelne adressierte Verwertungsgesellschaft ressourcenintensiv sind. Darüber hinaus werden Werkdaten nicht nur an Verwertungsgesellschaften, sondern auch an internationale Geschäftspartner wie Subverlage oder Webdienste (Streaminganbieter, Textdatenbanken etc.) gesendet. Demzufolge sind für eine effiziente und effektive Verarbeitung von Werkdaten auf internationaler Ebene die Existenz und Nutzung entsprechend international einheitlicher Datenformate notwendig.

Ein solches international etabliertes Format ist CWR. CWR steht für *Common Works Registration* und ist ein standardisiertes Datenformat zum Austausch von Werk- und Beteiligtendaten zwischen Verwertungsgesellschaften, Musikverlagen sowie anderen Beteiligten. Verbreitete Anwendungsfälle sind die Registrierung musikalischer Werke sowie die Aktualisierung der Werkdaten durch Verlage bei

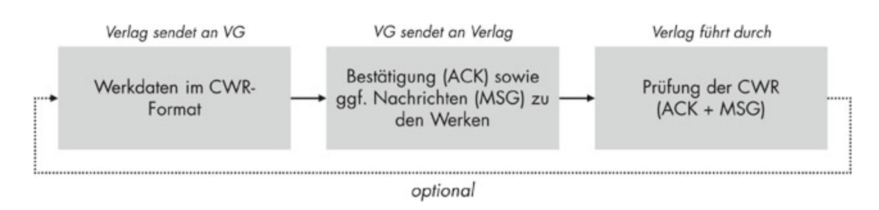


Abb. 4.11 Ablauf der CWR-Werkanmeldung

einer Verwertungsgesellschaft. Da Verwertungsgesellschaften auch oftmals Webformulare oder eigene Datenformate zur Beschreibung von Werkdaten haben, bspw. IWA-XML der GEMA (siehe Abschn. 4.1.1), findet es insbesondere im Datenaustausch zwischen internationalen Partnern sowie beim Transfer großer Verlagskataloge Anwendung[7].

Der CWR-Standard wird von der CISAC verwaltet. Die *CWR Working Group,* ein Gremium mit Vertreter*innen verschiedener Verwertungsgesellschaften und anderer Akteure befasst sich dabei mit Pflege und Weiterentwicklung des Standards. Obgleich Version 3 die jüngste Spezifikation darstellt, ist in der Praxis bislang Version 2.1 sehr verbreitet (siehe auch Abschn. 8.1.3), weshalb sich nachfolgende Ausführungen primär auf diese Version beziehen, genau genommen auf die Spezifikation CWR v2.1 Revision 7[8].

4.1.2.1 Der Ablauf

Zur Anmeldung seiner Werke erstellt der Verlag eine CWR-Datei mit den entsprechenden Werk- und Beteiligtendaten und sendet diese an die Verwertungsgesellschaft (siehe auch Abb. 4.11). Diese überprüft die erhaltenen Daten und sendet ein sogenanntes *Acknowledge-File* zurück, welches über Erfolg bzw. Misserfolg der Meldung Auskunft gibt.

Dazu enthält dieses Acknowledge-File Transaktionen, wobei jede Transaktion die Meldung zu genau einem Werk darstellt. Diese Transaktionen werden in einen *ACK-Record* einfügt, der die gesendete Transaktion mit eventuell von der Verwertungsgesellschaft vorgenommenen Änderungen enthält. Zusätzlich kann noch ein

[7] Die GEMA formuliert das so: „CWR ist ein von der CISAC entwickeltes Anmeldeformat für Original- und Subverleger mit sehr großem Anmeldevolumen. Für mittelgroße Anmeldemengen stellen wir ein webbasiertes Anmeldeverfahren im XML-Format bereit.“, siehe auch https://www.gema.de/musikurheber/repertoire/werke/, zuletzt zugegriffen am 16.11.2021.

[8] Zum Zeitpunkt des Verfassens des Buches war in der Dokumentensuche der CISAC die Spezifikation in Revision 7 nicht verfügbar, weshalb an dieser Stelle leider keine URL angegeben werden kann.

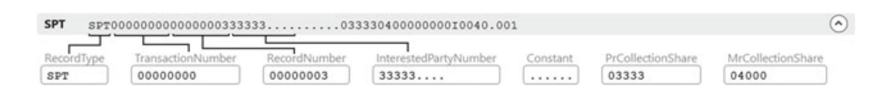


Abb. 4.12 Beispielhafte Zuordnung der Abschnitte eines SPT-Records zu den entsprechenden Feldern

MSG-Record eingefügt werden, welcher einem *Original-Record* zugeordnet ist und Fehlermeldungen oder Warnungen zu diesem enthält. Außerdem wird angegeben, ob das Werk oder die Werkänderung erfolgreich in die Datenbank der Verwertungsgesellschaft übernommen wurde.

Nach Überprüfung dieser Antwort durch den Verlag sind dann ggf. noch Korrekturschritte vorzunehmen, für welche wiederum das CWR-Format zur Revision erfolgreicher aber falscher oder zur Neuanmeldung fehlgeschlagener Werkanmeldungen genutzt werden kann. Eine vollständigere Übersicht zum Ablauf der CWR-Werkanmeldung findet sich im CWR-Nutzerhandbuch (Zetterlund, Anders (STIM) 2011, S. 42).

4.1.2.2 Grundlegende Struktur

Der CWR-Standard basiert auf dem von der CISAC eingeführten CIS-EDI Format, welches eine allgemeine Strukturierung der Informationen vorgibt (siehe auch Abschn. 7.1.1). Dabei gibt es bezüglich allgemeiner Daten Überschneidungen zwischen den Formaten CWR und CRD (siehe insbesondere Abschn. 7.1.3). Zu den Gemeinsamkeiten zählen u. a. Vorgaben zu den Dateinamen oder die Abbildung allgemeiner Informationen zur *Transmission* (Übertragung) in dem die Nutzdaten umschließenden *Envelope.* Auf diese Punkte wird in der nachfolgenden Darstellung nicht eingegangen, vielmehr sollen zunächst die CWR-spezifischen Aspekte beschrieben werden. Dazu gehört, wie Objekte wie musikalische Werke oder Urheber-Verlags-Beziehungen sowie die zugehörigen Informationen, wie zum Beispiel Titel, Kennnummern und Urheber, bei Werken beschrieben werden.

Die im folgenden Abschnitt verwendeten Abbildungen zeigen jeweils den *Record* mit der entsprechenden Zeile aus der CWR-Datei sowie eine strukturierte Darstellung der Daten dieser Zeile in einzelnen Feldern (siehe Abb. 4.12). Für diese Darstellung wurde das Tool *CWR-Validator*[9] verwendet, welches in Abschn. 7.1.3 vorgestellt wird.

[9] https://creativeartefact.org/artefacts/cwr-validator/

Tab. 4.2 Übersicht möglicher Typen von Transaktionen

Transaction Header Record Types	Bedeutung laut Spezifikation
AGR	Agreement supporting Work Registration
NWR	New Works Registration
REV	Revised Registration
ISW	Notification of ISWC assigned to a work
EXC	Existing work which is in conflict with a work registration
ACK	Acknowledgment of Transaction

4.1.2.3 Der Inhalt

Eine sogenannte *Transaction* (Transaktion) soll im CWR-Format alle Daten übermitteln, die für die Registrierung von Werken, Vereinbarungen *(Agreements)* und anderen Angaben zu den Beteiligten (*Interested Party Information,* abgekürzt IPI[10]) im elektronischen Datenaustausch erforderlich sind. Tab. 4.2 gibt eine Übersicht möglicher Typen von Transaktionen. Eine Transaktion besteht aus einem *Header Record* (Transaktionsheader) sowie den zugehörigen *Detail Records* (Transaktionsrecords). In Abb. 4.13 ist der Transaktionsheader (die *NWR*-Zeile) und die zugehörigen Transaktionsrecords (die beiden *SPU-Records*) zu sehen, doch dazu kommen wir gleich genauer.

Eine Transaktion wird zum einen vom Beginn der nächsten Transaktion bzw. dem Erreichen des Gruppentrailers begrenzt, zum anderen haben alle Records einer Transaktion einschließlich des Transaktionsheaders die gleiche Transaktionsnummer (im untenstehenden Beispiel 00000000). Dies gilt für jede in der Transmission enthaltene Gruppe (siehe auch Abschn. 7.1.1).

4.1.2.4 Meldung von Werken

Das CWR-Format dient vorwiegend zur Meldung von Werken. Es wird bei der Anmeldung neuer oder bei der Änderung bereits gemeldeter Werke genutzt, wobei sich die beiden Fälle nur dadurch unterscheiden, ob das Werk bereits in der Zieldatenbank der Gesellschaft vorhanden ist. Eine Änderungsmeldung muss alle Informationen zum Werk enthalten, auch die, die sich nicht geändert haben.

[10] https://www.ipisystem.org/

NWR NWR00000000000000000SONGNAME...ALV00099999PWT9999

RecordType NWR
TransactionNumber 00000000
RecordNumber 00000000
WorkTitle SONGNAME...
LanguageCode ..
SubmitterWorkNumber ALV00099999PWT
Iswc 99999999991
CopyrightDate 19700101
CopyrightNumber ....
MusicalWorkDistributionCategory UNC
Duration 000325
RecordedIndicator U
TextMusicRelationShip ...
CompositeType ...
VersionType ORI
ExcerptType ...
MusicArrangement ...
LyricAdaptation ...
ContactName HANS.TEST.....................
ContactID DE01001111
CwrWorkType ..
GrandRightsIndicator N
CompositeComponentCount 000
DateOfPublicationOfPrintedEdition 00000000
ExceptionalClause .
OpusNumber ....
CatalogueNumber ....
PriorityFlag .

SPU SPU00000000000000000101222222...TESTPUBLISHER.2..............................E.0000000000111111111.
SPU SPU00000000000000000020133333....TEST.MUSIKVERLAG...........................SE0000000001111111111.

Abb. 4.13 Beispiel eines Transaktionsheaders sowie Transaktionsrecords

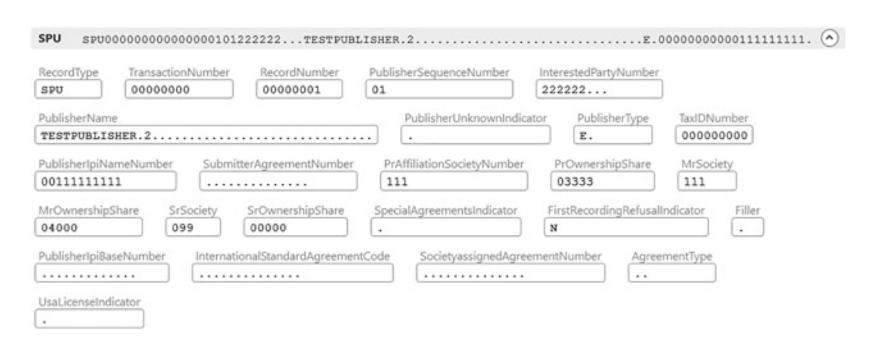
Unterschieden werden die einzelnen Records durch die ersten drei Zeichen einer Zeile. Eine Werk-Neumeldung hat den Code *NWR,* eine Änderungsmeldung *REV.* Inhaltlich und strukturell sind die beiden wie gesagt identisch. Ein NWR- oder REV-Record enthält Daten über das Werk, einschließlich des Titels, der ISWC-Nummer, der Musikart, der Länge des Werkes, ob es sich um ein Originalwerk handelt, usw. (siehe auch Abb. 4.13).

4.1.2.5 Meldung von Anteilen

Den Daten zum Werk folgen Angaben zum Verlag bzw. zur Verlagsstruktur. Diese unterteilen sich in SPU-Records und *OPU-Records* und umfassen Informationen zu Originalverlag(en) sowie, falls zutreffend, administrierenden oder Subverlagen. Die Struktur dieser unterschiedlichen Konstellationen wird dabei in einer Hierarchie, bzw. Abfolge von entsprechenden SPU-Records festgehalten (siehe Abb. 4.14).

Diesen kann ein *SPT-Record* folgen, der die Gültigkeit der Verlagsangaben für ein bestimmtes Territorium einschränkt (siehe Abb. 4.15). An diesen SPT-Records werden auch die Collection Shares vermerkt, also die Prozentsätze, die den jeweiligen Verlagen für zugehörige Werke in entsprechenden Territorien zustehen, während die *Ownership Shares* an den *SWR-Records* vermerkt sind (siehe auch Abschn. 4.2).

Sollten mehrere Verlage Urheber*innen des betreffenden Werkes vertreten, können diese anderen Verlage in „OPU" Records vermerkt werden. OPU-Records beinhalten Daten zu Originalverlagen der anderen Urheber*innen, welche Anteile



SPU SPU000000000000000101222222...TESTPUBLISHER.2..............................E.0000000000111111111.

Field	Value
RecordType	SPU
TransactionNumber	00000000
RecordNumber	00000001
PublisherSequenceNumber	01
InterestedPartyNumber	222222...
PublisherName	TESTPUBLISHER.2..............................
PublisherUnknownIndicator	.
PublisherType	E.
TaxIDNumber	000000000
PublisherIpiNameNumber	00111111111
SubmitterAgreementNumber	....
PrAffiliationSocietyNumber	111
PrOwnershipShare	03333
MrSociety	111
MrOwnershipShare	04000
SrSociety	099
SrOwnershipShare	00000
SpecialAgreementsIndicator	.
FirstRecordingRefusalIndicator	N
Filler	.
PublisherIpiBaseNumber	....
InternationalStandardAgreementCode	....
SocietyassignedAgreementNumber	....
AgreementType	..
UsaLicenseIndicator	.

Abb. 4.14 SPU-Record (Informationen zum Verlag)

SPT SPT00000000000000003333333.........0333304000000000I0040.001

Field	Value
RecordType	SPT
TransactionNumber	00000000
RecordNumber	00000003
InterestedPartyNumber	33333....
Constant	......
PrCollectionShare	03333
MrCollectionShare	04000
SrCollectionShare	00000
InclusionExclusionIndicator	I
TisNumericCode	0040
ShareChanges	.
SequenceNumber	001

Abb. 4.15 SPT-Record (Informationen zum Territorium)

an dem Werk vertreten, aber nicht von dem meldenden Verlag kontrolliert werden. Die Angaben hierzu sind optional, da im Idealfall jeder Verlag das Werk und seine eigene Verlagsstruktur eigenverantwortlich meldet. Wenn also drei verschiedene (Co-)Verlage Urheber*innen ein und desselben Werkes vertreten, dann sollten Verwertungsgesellschaften jeweils drei Meldungen zum selben Werk von den beteiligten Verlagen erhalten. Im Falle von Konflikten zwischen den Meldungen müssen Verwertungsgesellschaften für entsprechende Klärungen sorgen.

4.1.2.6 Meldung von Beteiligungen

Den Informationen zum Verlag folgen dann Informationen zu den Urheber*innen. Auch hier wird wieder unterteilt in Urheber*innen, die vom meldenden Verlag vertreten werden (SWR-Records) und Urheber*innen, die nicht vom meldenden Verlag vertreten werden *(OWR-Records)*. Hier werden unter anderem der Name des Urhebers, dessen Rolle bei der Entstehung des Werkes und die Ownership-Anteile festgehalten (siehe Abb. 4.16). Auch hier können wiederum Records für Geltungsbereiche in unterschiedlichen Territorien folgen *(SWT)*. Zwingend muss aber ein oder mehrere *PWR-Records* folgen, welche die Zuordnung zwischen

SWR SWR0000000000000004444444...TEST..AUTHOR....................

RecordType: SWR
TransactionNumber: 00000000
RecordNumber: 00000004
InterestedPartyNumber: 444444...
WriterLastName: TEST.......................................
WriterFirstName: AUTHOR........................
WriterUnknownIndicator: .
WriterDesignationCode: C.
TaxIDNumber: ....
WriterIpiNameNumber: 00444444444
PrAffiliationSocietyNumber: 044
PrOwnershipShare: 04167
MrSociety: 044
MrOwnershipShare: 03000
SrSociety: 099
SrOwnershipShare: 00000
ReversionaryIndicator: .
FirstRecordingRefusalIndicator: N
WorkForHireIndicator: .
Filler: .
WriterIpiBaseNumber: ....
PersonalNumber: 000000000000
UsaLicenseIndicator: .

Abb. 4.16 SWR-Record (Information zum Urheber)

Verlag und Urheber*in darstellt. Dies ist wichtig, wenn nicht alle Urheber*innen vom selben Verlag vertreten werden.

Zu den weiteren in einer CWR-Datei enthaltenen Informationen gehören die Angaben zu alternativen oder lokalisierten Titeln *(ALT)*, zur Instrumentierung in den *INS*- bzw. *IND-Records* sowie Informationen zu speziellen Werkarten, wie Exzerpte *(EWT)*, Werkversionen *(VER)*, ausführenden Künstlern *(PER)*, Informationen zu Aufnahmen des Werkes *(REC)* oder bei Coverversionen zum Originaltitel *(ORN)*.

4.1.2.7 Zusätzliche Felder, zusätzliche Herausforderungen

Obgleich das CWR-Format einen standardisierten Austausch von Werkdaten ermöglichen soll, existieren zu den meisten Records zusätzliche Felder, die nur von bestimmten Verwertungsgesellschaften benötigt bzw. verarbeitet werden. Eine CWR-Datei, welche an die deutsche Verwertungsgesellschaft GEMA gesendet wird, kann sich also vom einer für die englische Verwertungsgesellschaft PRS unterscheiden, selbst wenn es Informationen zu denselben Werken enthält.

Weitere Herausforderungen liegen in einer – in der Praxis leider sehr verbreiteten – „pragmatischen" Interpretation der Vorgaben des Standards. So werden häufig inhaltlich sicher diskutable, aber in der Spezifikation klar formulierte Regeln ignoriert.

All diese Einschränkungen führen dazu, dass Nutzen bzw. Vorteile von CWR als internationales, durch die CISAC standardisiertes Datenformat nicht in dem Maße erschlossen werden können wie eigentlich möglich (siehe auch Abschn. 8.1).

4.1.2.8 Zusammenfassung

In der Internationalisierung der Wahrnehmung von Verwertungsrechten an musikalischen Werken spielt das CWR-Format eine zentrale Rolle, da es einen standardisierten Weg eröffnet, international einheitlich Werkdaten zu Verwertungsgesellschaften oder zwischen Verlagen zu übermitteln. Dennoch zeigen sich in der Praxis verschiedene Probleme bei der Nutzung des Formats, angefangen von nicht-spezifikationskonformen Implementierungen bei der Verwertungsgesellschaften bis hin zu Unstimmigkeiten in der Spezifikation. Eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Aspekten erfolgt daher in Abschn. 8.1.

Nach der Werkanmeldung erfolgt in der Interaktion zwischen Verwertungsgesellschaften und Verlagen die Tantiemenabrechnung. Hier bestehen bei der internationalen Wahrnehmung die gleichen Herausforderungen wie bei der Werkanmeldung hinsichtlich Skalierung und Automatisierung. Ein auf der gleichen technischen Grundlage wie CWR basierendes Datenformat zur Übermittlung der Tantiemen ist das *CRD*-Format. Dieses wird in Abschn. 5.2 eingeführt.

4.2 Zur Nomenklatur der Anteilsarten von Musikwerken

Die Schaffung und die Verwertung musikalischer Werke sind komplexe und interdisziplinäre Arbeitsschritte, bei der zahlreiche Personen in unterschiedlichen Rollen beteiligt sein können. Die Anteile der unterschiedlichen Akteure können wiederum aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben werden. Das Ergebnis ist in der Realität ein komplexes Konstrukt möglicher und parallel existierender Anteilsangaben, wobei die Komplexität zunächst nicht in der Mathematik steckt – es sind ja nur Anteilsangaben, die zumeist in der Summe 100 % ergeben sollen – sondern vielmehr im Verständnis der unterschiedlichen Semantik und der widerspruchsarmen Überführung der Anteile ineinander. Die Anteile spiegeln in ihrer Gesamtheit die mathematischen Vorgaben für die Berechnung weiterer Anteilsarten oder die Verteilung von Tantiemen wider, jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven (siehe Abb. 4.17).

Diese Perspektiven lassen sich durch die Formulierung von Leitfragen verdeutlichen, die die jeweiligen Anteilsarten beantworten sollen (siehe Tab. 4.3).

Die meisten Musikverlage beschäftigen sich in ihrer täglichen Arbeit zumeist mit zwei Arten von Anteilen an Musikwerken, die sie als „Rollenanteile“ und „Werkanteile“ kennen. Die nachfolgenden Ausführungen stellen diese näher vor und erweitern dabei den Betrachtungshorizont um drei weitere, wichtige Anteilsarten, welche insbesondere im Kontext der Internationalisierung ihre Relevanz entwickeln.

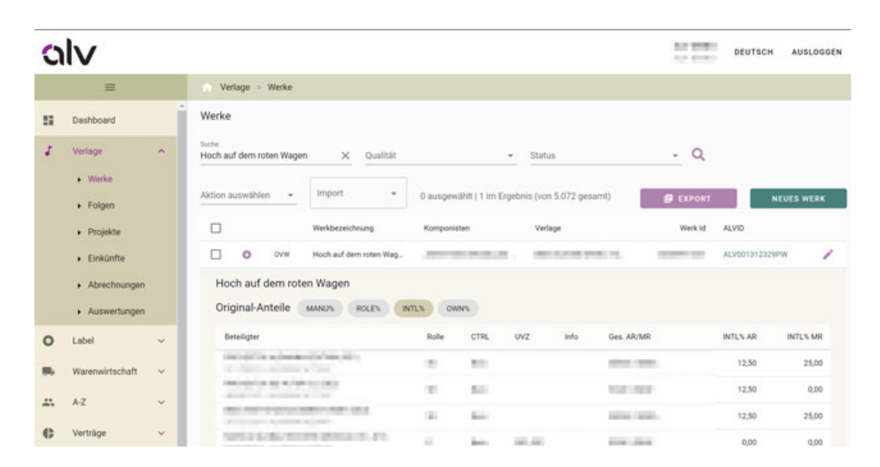


Abb. 4.17 Vier Anteilsarten pro Werk und Beteiligten, darunter INTL% für den Export von Werkdaten im CWR-Format. (Quelle: ALVDIGITAL Systems)

Tab. 4.3 Anteilsarten und zugehörige Leitfragen

Leitfrage	Anteilsart
Welche Anteile am Werk haben die Beteiligten innerhalb ihrer Rollengruppen (bspw. Komponisten-, Verleger-, Textdichterrollen…)?	Rollenanteile ROLE%
Welche Anteile am Werk haben die verschiedenen Beteiligten bei Grundlage der Regularien einer bestimmten Verwertungsgesellschaft?	Werkanteile OWN%
Welche Anteile am Werk haben die verschiedenen Beteiligten bei Grundlage einer internationalen Verteilung (50:50 zwischen Urheber*innen und Verlagen sowie 50:50 zwischen Komponisten- und Textdichterrollen)?	Internationale Anteile INTL%
Welche Anteile am Werk haben die an der Werkschaffung beteiligten Urheber*innen (ohne Verlage)?	Manuskript-Anteile MANU%
Aufgrund welcher Anteile werden den Beteiligten durch eine Verwertungsgesellschaft Anteile am Aufkommen eines Werks zugewiesen?	Collection-Anteile COLL%

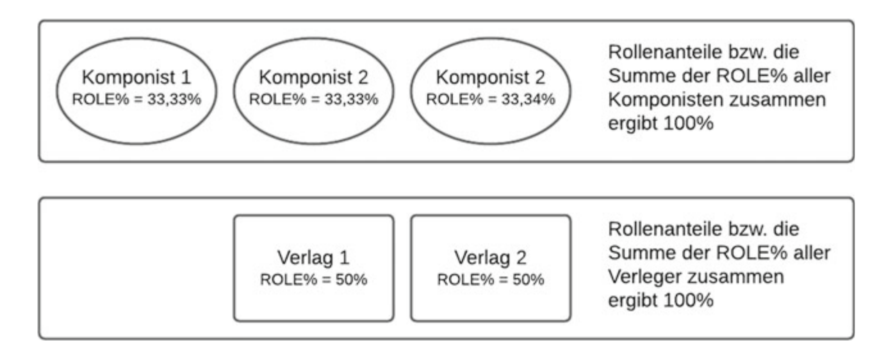


Abb. 4.18 Beispiel der Rollenanteile ROLE%

4.2.1 Rollenanteile – ROLE%

Unter Rollenanteilen (ROLE%) versteht man die Anteile von Beteiligten innerhalb ihrer Rollenzugehörigkeit, man könnte sagen: ihrer Peer-Group. Man betrachtet Komponist*innen, Textdichter*innen und Musikverleger*innen jeweils untereinander und spezifiziert, welchen Anteil sie am Musikwerk in der jeweiligen Rolle haben (siehe auch Abb. 4.18).

Wenn beispielsweise vier Komponist*innen gleichwertig am Werk beteiligt waren, so halten sie jeweils 25 % der Rollenanteile innerhalb der Komponistenrolle. Die Anteile aller Beteiligten einer Rolle müssen immer 100 % ergeben.

4.2.2 Werkanteile – OWN%

Werkanteile ist ein dehnbarer Begriff, welcher so verstanden wird, dass er jene Anteile beschreibt, die bei der Heimatverwertungsgesellschaft des Originalverlags als absolute Anteile am Musikwerk in deren Werkedatenbank hinterlegt werden (siehe auch Abb. 4.19).

Anstelle von Werkanteilen wird bevorzugt von „Eigentums"-Anteilen (OWN%) gesprochen, in Anlehnung an Unternehmensbeteiligungen, für die man Anteile an einem Unternehmen erhält. Sie sind die absoluten, d. h. nicht nur rollenbezogenen Anteile jedes Beteiligten am Musikwerk. Genutzt werden

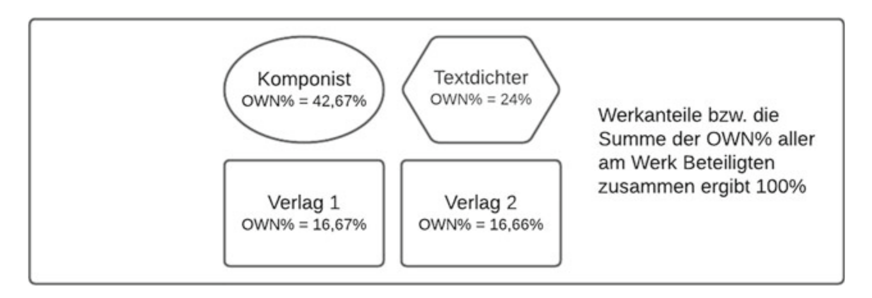


Abb. 4.19 Beispiel der Werkanteile OWN%

sie derzeit beispielsweise bei der CWR-gestützten Werkanmeldung bei Verwertungsgesellschaften weltweit (siehe auch Abschn. 4.1.2) und der Anmeldung subverlegter Werke bei der GEMA.

In diesem Prozess meldet man Werke mit OWN% und COLL%, lässt die Verwertungsgesellschaft diese prüfen, ggf. modifizieren oder ergänzen, und erhält mit der Ausregistrierung des Werkes COLL% von der Verwertungsgesellschaft zurück.

4.2.3 Internationale Anteile – INTL%

Internationale Anteile, d. h. eine Umrechnung der „krummen“ GEMA-Anteile in ein international übliches Format, wo Autor*innen und Verlage sich sowohl für Aufführungsrechte als auch für mechanische Rechte 50:50 teilen und innerhalb der Autorenrollen sich auch Komponist*innen und Textdichter*innen 50:50 teilen, kürzen wir als INTL% ab (siehe Abb. 4.20).

Mit „international“ ist primär „nicht Kern-Europäisch“ gemeint, da insbesondere der angelsächsische Raum die 50:50 Aufteilung seit jeher verinnerlicht und um eine weitere Vereinfachung, die kombinierte Rolle „CA“ (Komponist und Textdichter), ergänzt hat. INTL% sind die Ausgangsbasis für den Werkdatenaustausch mit ausländischen Verwertungsgesellschaften und Musikverlagspartnern.

Eine Umrechnung von ROLE% nach INTL% ist meist problemlos möglich und kann in entsprechenden Verlagsmanagementsystemen vorgenommen werden.

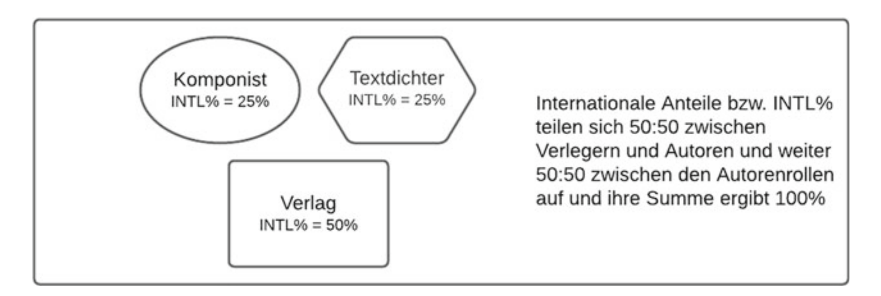


Abb. 4.20 Beispiel der internationaler Anteile INTL%

4.2.4 Manuskriptanteile – MANU%

Bei Manuskript-Anteilen (MANU%) sind Musikverlage außen vor, es finden nur die Beiträge der Autor*innen Berücksichtigung. Der jeweilige kreative Anteil der am Werk beteiligten Komponist*innen, Textdichter*innen und Bearbeiter*innen wird bewertet und in eine prozentuale Beteiligung auf 100 % – ohne Verlagsanteile – überführt (siehe auch Abb. 4.21). Beispielweise könnten sich drei Komponist*innen mit 15 %, 20 % und 25 % sowie zwei Textdichter*innen mit jeweils 20 % der Anteile am Werk die 100 % der kreativen Urheberanteile teilen.

Auf den ersten Blick erscheinen MANU% wie ROLE% ohne Verlagsanteile, doch gehen MANU% noch einen Schritt weiter: sie heben die Trennung zwischen der Komponisten- und der Textdichter-Rolle auf. Es wird allein das „Manuskript", das Gesamtwerk, fraktioniert: „welche Person hat zu welchem Prozentsatz zum Werk beigetragen?"

Zukünftige Spezifikationen für Werkdaten-Formate wie CWR 3.x werden, nach Meinung von Experten, auf MANU% abstellen und damit das bislang auf OWN% und COLL% basierte Datenmodell ablösen. Andere Ansätze wie die Anteilsart GLOC% (siehe Abschn. 4.2.7) gehen noch einen Schritt weiter als

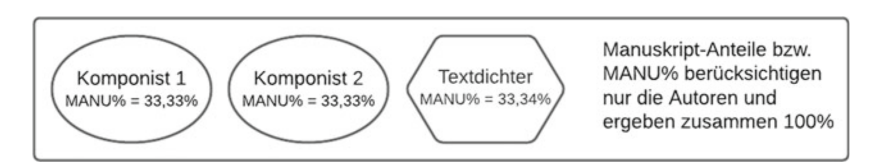


Abb. 4.21 Beispiel der Manuskriptanteile MANU%

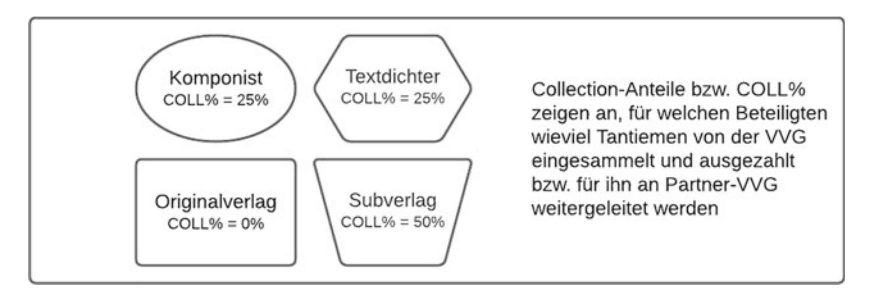


Abb. 4.22 Beispiele der Collection-Anteile COLL%

MANU%: sie überwinden darüber hinaus die Teilung zwischen den Rechtearten und Rechtssystemen.

4.2.5 Collection-Anteile – COLL%

Collection-Anteile (COLL%) sind die raison d'être von Verwertungsgesellschaften, die mit dem Inkasso von Lizenzeinnahmen aus Nutzungen der ihnen anvertrauten Musikwerke beauftragt sind. Die Tantiemen werden eingesammelt („collect") und anhand verwertungsgesellschaftsspezifischer Regelwerke nach dem Einbehalt von Verwaltungsgebühren[11], an die berechtigten Autor*innen und Verlage ausgeschüttet. Die mathematische Grundlage für diese Ausschüttungen beschreiben die COLL% (siehe Abb. 4.22). Konsequenterweise betrachten moderne Repertoire-Managementsysteme die bei den Verwertungsgesellschaften hinterlegten Anteile als COLL% und nicht wie landläufig gemeint als OWN% oder Werkanteile.

Da für ein und dieselben Werke theoretisch und manchmal auch praktisch bei unterschiedlichen Verwertungsgesellschaften verschiedene Beteiligtenlisten und Anteile hinterlegt sein können, müssen diese spezifisch pro Verwertungsgesellschaft dargestellt werden (siehe Abb. 4.23).

[11] Zumeist in der Größenordnung zwischen 10 und 15 % (siehe Abschn. 2.2.4.2).

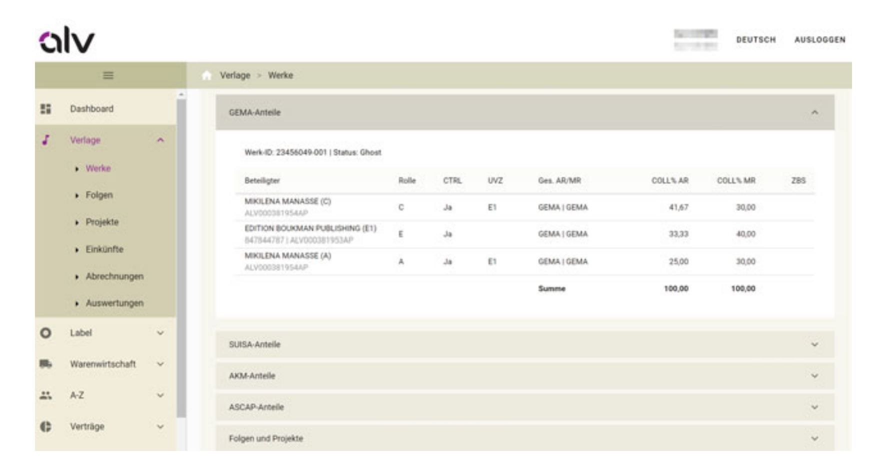


Abb. 4.23 Collection-Anteile der Verwertungsgesellschaft, bei denen ein Werk registriert ist. Da es zwischen den Verwertungsgesellschaften zu Abweichungen bei den Anteilen und Beteiligten kommen kann, sind die COLL% jeder Verwertungsgesellschaft separat dargestellt. (Quelle: ALVDIGITAL Systems)

4.2.6 Author Shares – AUTH%

Die oben genannten Anteilsarten stellen die in der Praxis gebräuchlichsten dar, sind aber keinesfalls abschließend und können zukünftig durch verschiedene, neuartige bis disruptive Anteilsarten ergänzt werden. Ein Beispiel hierfür sind Autorenanteile (AUTH%).

AUTH% weisen grundlegend eine Ähnlichkeit zu MANU% auf, nur dass bei ihnen die Darstellung der Anteile unabhängig von der Rolle der Urheber*innen erfolgt. Während bei MANU% noch eine Zuordnung zu den klassischen Rollen ersichtlich ist, zeigen AUTH% nur, welche Person welchen Anteil an der Schaffung des Werkes hat, die Summe aller Anteile ergibt immer 100 %. Dies ermöglicht eine deutliche Vereinfachung (keine Hierarchie) bei gleichzeitiger Flexibilisierung (da diese Darstellung nicht nur auf die Rollen Komponist oder Textdichter) beschränkt ist. Eine genauere Beschreibung und Diskussion des Ansatzes erfolgt in Abschn. 8.2.

4.2.7 Global Creative Shares – GLOC%

Während sich AUTH% in die bisherigen Konzepte von Urheberrechtsanteilen einfügen, kann der Fokus auch über diese Perspektive hinaus erweitert werden. Die Global Creative Shares (GLOC%) als holistische Anteile verwerfen dabei die übliche Trennung von Urheber- und Leistungsschutzrechten.

Sie werden nicht Werken, sondern Tracks (also Aufnahmen von Werken) zugeordnet und listen sämtliche am Erlös eines Tracks Beteiligten auf, unabhängig von ihren Rollen (Komponist*in, Sänger*in, Gitarrist*in, Produzent*in…).[12]

4.2.8 Zukünftige Share Pictures, Freie Vereinbarkeit und die Ableitungslogik

Auch wenn es sich bei dem Großteil der Anteilsarten um etablierte Konzepte handelt, sind dies keine statischen Gebilde. Neben den in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen, teilweise disruptiven Ansätzen, unterliegen auch etablierte Herangehensweisen einer stetigen Weiterentwicklung. Der folgende Abschnitt zeigt exemplarisch anhand aktueller Entwicklungen bei der GEMA mögliche Dynamiken und daraus entstehende Herausforderungen (siehe auch Abschn. 2.3.3).

Der Begriff der *Share Pictures* (deutsch: „Anteilsbilder“) hat sich für Abbildungen bzw. Auflistungen von Anteilsstrukturen bei der GEMA etabliert und findet aktuell viel Beachtung. Insbesondere das Narrativ, dass sich die Share Pictures der GEMA kurzfristig und durchgehend ändern werden. Woher kommt dies? Im Rahmen der GEMA-Mitgliederversammlung Ende September 2020 wurde mit der Annahme des Antrags zu TOP 19 eine grundlegende Neuordnung der Anteilsregeln beschlossen. Dies betraf alle Mitglieder, Urheber*innen wie Verlage, und verlangte nach einer engen Abstimmung zwischen der GEMA-Dokumentation und den IT-Systemen der Verlage zur reibungslosen Umsetzung der zukünftigen, rein digitalen Werkanmeldeprozesse.

Die zwei zentralen Elemente der Neuregelung sind zum einen die Freie Vereinbarkeit im Aufführungsrecht (AR) und zum anderen die Einführung einer Ableitungslogik.

[12] GLOC% stellen einen neuen Ansatz dar, disruptiv in die Komplexität des Musikrechtesystems einzugreifen. Durch die Abflachung der Beteiligten-Hierarchien bieten sie ein geringeres Fehlerpotenzial bei der Bestimmung der Anteile. Dementsprechend sind sie einfach abzugleichen und abzurechnen. ALVDIGITAL Systems aus Berlin hat diese holistische Anteilsart im Jahr 2021 eingeführt.

4.2.8.1 Freie Vereinbarkeit

Die Neuregelung ermöglicht es, die freie Vereinbarkeit der Urheberanteile im AR für alle neu angemeldeten Werke als Standard in den Werkanmeldeprozess zu integrieren. In diesem Zusammenhang wurde die bisherige Standardverteilung, die sich an der Vergabe von Zwölftel-Anteilen orientierte, in 64:36 zwischen Komponisten und Textdichtern geändert. Der Split zwischen Urheber*innen und Verlagen von 2/3 (66,67 %) zu 1/3 (33,33 %) bleibt hiervon unberührt. Seit 1. Juli 2020 können Werke dergestalt angemeldet werden, dass die Komponisten- und Textdichterrollen in einem beliebigen Verhältnis zueinander gesetzt werden können, beispielsweise 50:50, jedoch im Rahmen folgender Grenzen:

- für die Komponistenrolle minimal 55 % von 64 % (neue Standardverteilung) = 35,2 %, d. h. maximal 64,8 % für die Textdichter*innen
- für die Textdichterrolle minimal 55 % von 36 % (neue Standardverteilung) = 19,8 %, d. h. maximal 80,2 % für die Komponist*innen

4.2.8.2 Einführung einer Ableitungslogik

Das zweite Element der Neuerungen besteht in der Einführung einer Ableitungslogik, d. h. einer Berechnung der Verlegeranteile ausschließlich aufgrund der von ihnen vertretenen Urheberanteile – eine einfache, gerechte und klare mathematische Funktion. Dies ermöglicht es, die aktuelle „Schubladenlogik" des GEMA Verteilungsplans mit ca. 1500 unterschiedlichen Anteilschlüsseln durch wenige, logisch aufeinander aufbauende Regeln für die Berechnung der Verlegeranteile abzulösen. Diese Ableitungslogik wird sowohl auf das bei der GEMA hinterlegte Altrepertoire wie auch für alle neu angemeldeten Werke zukünftig gelten. In diesem Zusammenhang werden mehr als 16 Mio. „GEMA Share Pictures" geprüft und ggf. im Sinne der neuen Standardverteilung sowie der Ableitungslogik angepasst.

Beide Elemente, Freie Vereinbarkeit und Ableitungslogik, flexibilisieren und vereinfachen den GEMA-Verteilungsplan erheblich und beseitigen Inkonsistenzen. Gleichzeitig gelingt eine Annäherung an internationale Standards, die es der GEMA erleichtert, in Kooperationen wie ICE zu agieren.

Nicht beseitigt werden durch diese Maßnahmen Unschärfen bei den Anforderungen an Anmeldungen von Split- und Co-Publishing-Werken sowie Schwierigkeiten beim Abgleich parallel einlaufender Werkanmeldungen und *Counterclaims* auf Ausregistrierungen. Counterclaims sind widersprüchliche durch andere Verlage oder Rechteinhaber*innen gemeldete Ansprüche an einem bereits gemeldeten Werk, welche aufzulösen sind.

Ebenfalls eine offene Flanke sind die sogenannten asymmetrischen VRT-Werke, deren Bereinigung ein Upgrade der Verwertungsgesellschaft- und Verlag-Systeme auf mindestens CWR-Standard 2.2 erfordert, zur Ergänzung von Indizes in PWR-Records. Die bisherige Dokumentation im DIDAS-System der GEMA kumulierte die Verlagsanteile, was dazu führte, dass bei asymmetrischen VRT-Werken die Verlagsanteile bei Werken mit mehreren Urheber*innen und Originalverlagen nicht eindeutig ermittelt werden konnten und eine kompromissbehaftete Gleichverteilung auf die Originalverlage zur vorläufigen Auflösung herangezogen wurde (GEMA 2022c).



5 Tantiemen

> *Aber wenn ich dann zwei Stunden brauche um 10 € irgendwie in ein System zu bekommen, damit ich abrechnen kann.[…] Da wird mir so ein bisschen eigentlich Angst und Bange, wenn ich sehe wie […] jetzt schon mit den aktuellen Datenmengen nicht wirklich gut umgegangen werden kann und das ja wirklich erst die Spitze des Eisberges ist. Also von daher, positiv: Nutzung von Musik wird immer, immer mehr. […] Inwieweit die Abrechnung, das Matching da mit Schritthalten kann, da gibt's jetzt glaub ich nicht nur positive Signale vom Markt (P5, Absatz 110)*

Tantiemen werden von Verwertungsgesellschaften als Vergütungen an Rechteinhaber*innen für die Nutzungen ihrer Werke ausgezahlt. Neben dem Transfer der finanziellen Mittel sind dabei insbesondere die zugehörigen Abrechnungsdaten relevant. Diese sind, im Falle von Verlagen, für zwei Arbeitsschritte notwendig:

1. Verteilung: Die Tantiemen sind entsprechend der Anteile (siehe Kap. 4.2) an die durch den Verlag vertretenen Urheber*innen auszuschütten.
2. Überprüfung: Wenn entsprechende Referenzdaten zu den Nutzungen vorhanden sind, ist ggf. eine Überprüfung der Abrechnung hinsichtlich Korrektheit und Vollständigkeit sinnvoll (siehe Abschn. 6). Da dies unterschiedlich hohe Aufwände nach sich zieht, müssen entsprechende Ressourcen und/oder Automatisierungsansätze zur Verfügung stehen.

Nachfolgend werden verschiedene Datenformate vorgestellt, in welchen Verwertungsgesellschaften die Informationen über Tantiemenverteilungen an ihre

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_5

Mitglieder übermitteln. Auch hier reicht die Spannweite von verwertungsgesellschaftsspezifischen (Abschn. 5.1) bis hin zu international standardisierten Datenformaten (Abschn. 5.2). Die Ausführungen bereiten dabei insbesondere den im nachfolgenden Kapitel beschriebenen Schritt der Überprüfung und Reklamation vor, wo sich zeigt, dass die internationale Variante CRD nicht in allen Belangen verwertungsgesellschaftsspezifischen Formate überlegen ist. Gleichwohl wird insbesondere unter der Prämisse einer angestrebten Internationalen Verwertung der Mehraufwand bei der Verarbeitung individueller Datenformate deutlich.

5.1 Abrechnungen im deutschsprachigen Raum (D-A-CH)

Die drei maßgeblichen Verwertungsgesellschaften im deutschsprachigen Raum sind die GEMA für Deutschland, die SUISA für die Schweiz und die zwei Gesellschaften AKM und austro mechana (AUME) für Österreich. Während GEMA und SUISA beide sowohl für AR- als auch MR-Belange zuständig sind, werden die Zuständigkeiten in Österreich getrennt: AKM kümmert sich um AR-, die AUME um MR-Fragen.

5.1.1 GEMA Sparten-Abrechnungen

Die von der GEMA aufgrund der Einräumung von Nutzungsrechten erzielten Einkünfte werden, nach Abzug von Verwaltungskosten, auf Grundlage des GEMA-Verteilungsplans an die Berechtigten verteilt.

Die GEMA unterteilt die von ihr verwalteten Nutzungsrechte in vier Kategorien (mit Überschneidungen), in denen wiederum jeweils Sparten unterschieden werden (GEMA 2022a):

- Aufführungsrecht – 10 Sparten: u. a. Diskotheken (DK), Veranstaltungen (U, UD)
- Senderecht – 8 Sparten: u. a. Fernseh- (FS, FS VR) und Tonrund-/Hörfunk (R, VR)
- Vervielfältigungsrecht – 3 Sparten: u. a. Diskotheken (DK, DK VR) und Bildtonträger (BT VR)
- Aufführungs- und Vervielfältigungsrecht – 8 Sparten: vor allem Online-Nutzungen wie Downloads (MOD D, VOD D …) und Streaming (MOD

S, VOD S …), Ruftonmelodien (KMOD, KMOD VR). Das Verhältnis der Aufteilung in den Online-Sparten entspricht bei der GEMA 1/3 zu 2/3. Die Gewichtung basiert auf der Unterscheidung zwischen zeitbegrenztem Streaming (Betonung auf AR) und permanenten Downloads (Betonung auf VR).[1]

Eine wesentliche Grundlage für die Verteilung ist die Nutzungshäufigkeit der Werke: In der Regel sind Musiknutzer*innen, die Nutzungslizenzen bei der GEMA nehmen, dazu verpflichtet, Meldungen über aufgeführte, gesendete und vervielfältigte Musikwerke einzureichen (siehe auch Abschn. 6.1). Ausnahmen gelten für kleine Betriebe, bei denen der Zugewinn durch die Erhebung von Nutzungsdaten in einem Missverhältnis zu den Verwaltungskosten stehen würde und bei denen die Abrechnung auf statistischen Hochrechnungen und Analogien beruht.[2]

Die daraufhin von der GEMA erstellten spartenbezogenen Abrechnungen an Urheber*innen und Musikverlage bieten den Rechteinhaber*innen die Möglichkeit, die Nutzungen ihrer Musikstücke und die daraus resultierenden Tantiemenbeträge nachzuvollziehen. In der Praxis stößt diese theoretische Transparenz auf Grenzen (siehe dazu auch Abschn. 5.1.4).

5.1.1.1 GEMA-Datenformate

Die GEMA stellt Sparten-Abrechnungen in den Formaten CSV, PDF und *GDF* für ihre Mitglieder bereit. Das GDF-Format[3] basiert auf dem CISAC-EDI-Format, einem Fixed-Length-Format, welches die genaue Position und Länge eines Datenfeldes in der Zeile (dem Record) festlegt (siehe auch Abschn. 7.1).

Bemerkenswert ist, dass in jeder Abrechnungszeile und für jeden Tantiemenbetrag das sogenannte Kontentripel (KTO) des Beteiligten eingetragen ist. Dies ist laut GEMA der berechtigte oder federführende Empfänger des jeweiligen Betrages.

KTO steht für die drei hierarchischen Identifikationsnummern

---

[1] Die AR-/MR-Gewichtungen für Online-Nutzungsrechte sind bei den europäischen Verwertungsgesellschaften unterschiedlich geregelt und können hier eingesehen werden: https://members.cisac.org/CisacPortal/consulterDocument.do?id=39146 (zuletzt geprüft am 03.05.2022).

[2] Darüber lässt sich trefflich streiten, denn dadurch werden vor allem Werke begünstigt, die ohnehin populär sind (vgl. Fischer 2016).

[3] Die Abkürzung GDF steht nach allgemeiner Auffassung für GDOWN-Format, nach dem Namen des GEMA-Systems (GDOWN), in welchem Mitglieder ihre Abrechnungen herunterladen können.

- ÜKTO Überkontonummer,
- HKTO Hauptkontonummer sowie
- UKTO Unterkontonummer

die zusammen einen Beteiligten im GEMA-System eindeutig identifizieren. Die UKTO entspricht zugleich der sogenannten Beteiligten- und auch der GEMA-Mitgliedsnummer des Beteiligten. Neben dem KTO ist vor allem die IPI-Nummer als Identifikator für Beteiligte geläufig.

In neueren GEMA-Systemen, insbesondere jenen auf SAP-Basis, erscheint zudem eine „BusinessPartnerID" (BPID). Dies ist eine interne Identifikationsnummer, die jeder „BusinessPartner" im Urheberbereich bei der GEMA erhält, d. h. insbesondere Mitglieder (Verlage und Urheber*innen) und deren Bevollmächtigte.

Eine Besonderheit der GEMA-Spartenabrechnungen und der GEMA-Werkdatenbank allgemein ist die explizite Unterscheidung zwischen Werknummern und Fassungsnummern. Die Hauptwerkfassung hat die Endung -001, während die Endung jeder weiteren Fassung bzw. Bearbeitung um 1 erhöht wird (also -002, -003 usw.). Diese Unterscheidung wird in Zukunft, aufgrund der Zusammenarbeit mit ICE und der Angleichung der GEMA an internationale Standards, wegfallen. Derweil ist die Werkfassungsnummer der GEMA weiterhin der sicherste Identifikator für ein Werk und für das Matching in Lizenzabrechnungssystemen, mehr noch als ISWC oder ICE Work Keys.

Weiterhin sind in den GEMA-Spartenabrechnungen die „Konten", unter denen die GEMA Verteilungen vornimmt, ausgewiesen. Die zwei wichtigsten Konten sind:

- BG4 Hauptkonto: für Tantiemen, die der Musikverlag in der Regel für sich beanspruchen und behalten kann
- BG9 Sonderkonto: für Tantiemen, die der Musikverlag in der Regel weiterverrechnen muss, z. B. an ausländische Autor*innen oder Verlagspartner*innen

Die obige Einschränkung „in der Regel" deutet bereits darauf hin, dass es hiervon Ausnahmen gibt (siehe auch Abschn. 5.1.4). Hinsichtlich weiterer Besonderheiten wie Ausfallzuschlägen sowie der Unterscheidung von originalverlegten Werken („OVW") und subverlegten Werken („SVW") wird auf den Verteilungsplan sowie die einschlägigen Portale und Hilfen der GEMA verwiesen.[4]

[4] https://www.gema.de/satzung-verteilungsplan/, zuletzt geprüft am 1.6.2022.

5.1.2 SUISA Sparten-Abrechnungen

Die SUISA ist das schweizerische Pendant zur GEMA und als Genossenschaft der Komponist*innen, Textautor*innen und Musikverleger*innen der Schweiz und Liechtensteins organisiert. Die Abkürzung kommt aus dem Französischen und steht für „Suisse Auteurs“ also „Schweizer Autor*innen“.

Über 39.000 Komponist*innen, Textautor*innen und Musikverlage sind in der 1923 gegründeten Genossenschaft organisiert. Die SUISA vertritt, wie die GEMA, die sogenannten „kleinen Rechte“. Sie erteilt ihren Kund*innen wie Konzertveranstalter*innen, Plattenproduzent*innen, Radio- und Fernsehstationen usw. Lizenzen, damit diese Musik aufführen, senden, weiterverbreiten und vervielfältigen dürfen. Große Rechte wie Opern oder Musicals vertritt die Société Suisse des Auteurs (SSA).[5]

Was bei der GEMA „Verteilungsplan“ genannt wird, nennt die SUISA „Verteilungsreglement“. Die Komplexität des Reglements ergibt sich wie bei der GEMA aus zwei Faktoren:

- Den Regeln für Werkanmeldungen und Anteilsberechnungen sowie
- Den Verteilungsschlüsseln und -klassen.

Die Verteilungsschlüssel der SUISA ergeben sich aus mehreren Tabellen für Werkanmeldungen. Die genauen Zahlen hängen von zahlreichen Faktoren ab, wie beispielsweise:

- ob für Musik ohne Text oder Musik mit Text,
- ob Musik und Text urheberrechtlich geschützt oder ob die Musik und/oder der Text frei sind,
- ob es sich um Aufführungen oder Sendungen, Ton- oder Tonbildträger handelt,
- ob der Verlag bei den Aufführungs- und Senderechten mit dem normalen Anteil von 33,33 % oder im Falle der Filmmusik mit 50 % beteiligt ist (bei Werkanmeldungen bis 31.12.2017) oder
- ob der Verlag bei den Rechten zur Herstellung von Ton- und Tonbildträgern mit dem normalen Anteil von 40 % oder im Falle eigener Aufnahmen mit 50 % beteiligt ist.

[5] Die Abgrenzung bereitet derweil Schwierigkeiten, weil nicht jede Aufführung von Musik auf der Bühne gleich eine „bühnenmäßige“ im Sinne des Gesetzes ist und eine abweichende Erklärung (mit Gewinnerzielungsabsicht) strafbar sein kann (Salvadé und Leuenberger 2022).

Bei der Berechnung des Werkertrages und der Zuweisung der Einnahmen innerhalb einzelner Tarife und Verteilungsklassen greift ein Regelwerk, dessen Komplexität dem der GEMA in nichts nachsteht.

5.1.2.1 SUISA-Datenformate

Musikverleger*innen erhalten von der SUISA Abrechnungen in den Datenformaten F, E3 und M2[6], sowie auf Anfrage im internationalen CRD-Format (siehe Abschn. 5.2). Die Beschreibung der ersten drei Datenformate stammt noch aus den 70er Jahren und liegt als Schreibmaschinen-Manuskript vor.

In jüngerer Zeit wünscht sich die SUISA eine verstärkte Nutzung des CRD-Formats, was aufgrund mangelnder technischer Ausstattung der Verlage und der bislang nur lückenhaften Unterstützung der Musikverlage durch die SUISA auf Hindernisse stößt.

Für den elektronischen Datenaustausch hält die SUISA FTP-Zugänge für ihre Musikverlage bereit, sowohl für das Hochladen von Werkanmeldedaten und ihre korrespondierenden CWR-Dateien mit Acknowledgements (siehe Abschn. 4.1.2) als auch für das Herunterladen von Abrechnungsdateien. Letzteres ist ein Service, den die GEMA nicht bietet: dort müssen Musikverlage ihre GDF-Spartenabrechnungen von der Webseite herunterladen und in geeignete Spezialsoftware importieren.

Um eine Überlastung ihrer Server mit Leeranfragen zu vermeiden, benachrichtigt die SUISA ihre Musikverlage über neu bereitgestellte Dateien im FTP-Bereich per E-Mail (siehe Abb. 5.1).

5.1.2.2 Nutzungscodes

Eine Besonderheit der SUISA-Abrechnungen ist die extensive Verwendung von Nutzungsidentifikatoren oder „Distribution Class Codes“. Je nach Datenformat (E3, M2, F) stehen diese an unterschiedlichen Stellen und schlüsseln über Zahlen und Buchstabenformate wie „SUISA Film AR 1 C“ oder „SUISA MR 21X“ diverse Nutzungsarten auf.

Für eine lizenzgebergerechte Verarbeitung von Abrechnungen ist es daher erforderlich, dass die Spezialsoftware der Musikverlage ein Mapping dieser Nutzungsidentifikatoren aufweist und Erkenntnisse über die Musiknutzung anhand lesbarer und verständlicher Übersetzungen wie „MR Online Downloads“ ermöglicht.

---

[6] Es existieren noch weitere Formate wie F2, E4 und M3. All diese Formate werden aufgrund der mit ihrem Alter einhergehenden fehlenden Zukunftssicherheit im Folgenden nicht weiter beleuchtet.

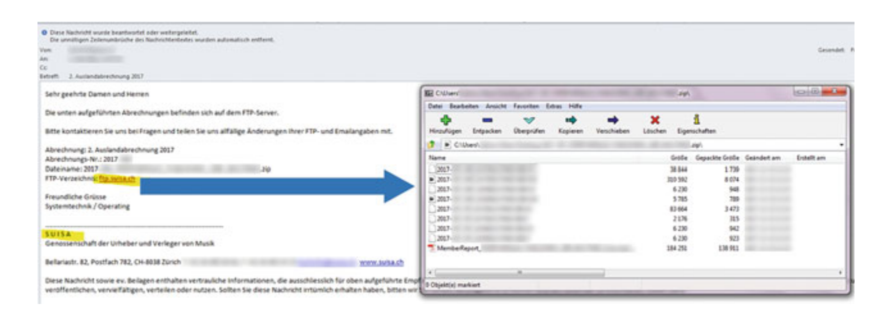


Abb. 5.1 Benachrichtigung auf FTP-Servern bereitgestellter Dateien per Mail

5.1.3 AKM/AUME Sparten-Abrechnungen

Die AKM und ihre Tochtergesellschaft austro mechana (AUME) sind die Verwertungsgesellschaften der Komponist*innen, Textdichter*innen und Musikverleger*innen in Österreich. Die AKM nimmt Aufführungs- und Senderechte wahr, die AUME mechanische Rechte.

Mitglieder erhalten von AKM und AUME mit jeder Abrechnung einen Kontoauszug, eine Gutschrift und ggf. ein Dokument für gewährte Vorauszahlungen sowie im Falle von Sonderleistungen, wie für verrechnete Spesen, eine separate Rechnung. Vor allem erhalten sie die sogenannten „Detaillierungen". Diese zeigen dem Mitglied werkweise die in den einzelnen Abrechnungssparten an sie abgerechneten Tantiemen.

5.1.3.1 TXT-Abrechnungen

Musikverlage können detaillierte, kostenpflichtige Abrechnungen in einem textbasierten CISAC EDI-Format anfordern, ähnlich zu den GEMA GDF- und SUISA-Abrechnungsdateien. Abb. 5.2 zeigt ein Beispiel einer solchen Abrechnung. Kostenfrei stellt die AKM ihren Mitgliedern Abrechnungen im CSV-Format bereit, für diese gibt es im Gegensatz zu den „Verleger-Abrechnungen" aber keine Datensatzbeschreibungen der Verwertungsgesellschaft.

5.1.3.2 Mechanische Abrechnungen von AKM

Im Grunde ist die AKM für Abrechnungen von Tantiemen aus Aufführungs- und Senderechten (AR) verantwortlich. Dass es zusätzlich Abrechnungen für mechanische Rechte (MR) von der AKM gibt, liegt daran, dass, wenn ein Tonträger in Österreich verkauft und bereits über die AUME abgerechnet wurde, dieses

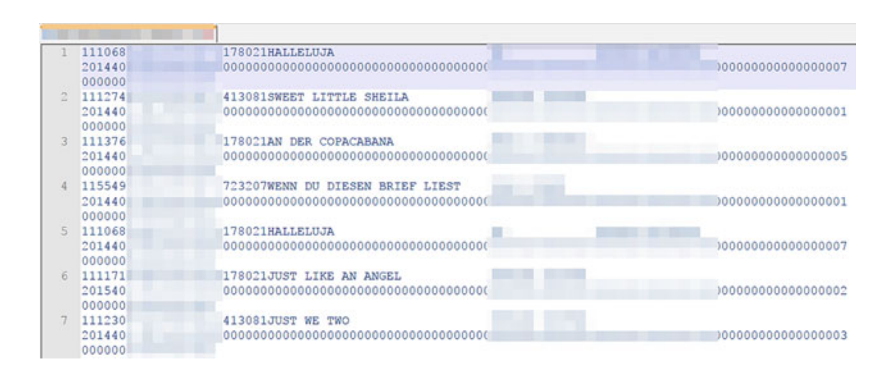

```
1 111068 178021HALLELUJA
  201440 00000000000000000000000000000000000( )00000000000000007
  000000
2 111274 413081SWEET LITTLE SHEILA
  201440 00000000000000000000000000000000000( )00000000000000001
  000000
3 111376 178021AN DER COPACABANA
  201440 00000000000000000000000000000000000( )00000000000000005
  000000
4 115549 723207WENN DU DIESEN BRIEF LIEST
  201440 00000000000000000000000000000000000( )00000000000000001
  000000
5 111068 178021HALLELUJA
  201440 00000000000000000000000000000000000( )00000000000000007
  000000
6 111171 178021JUST LIKE AN ANGEL
  201540 00000000000000000000000000000000000( )00000000000000002
  000000
7 111230 413081JUST WE TWO
  201440 00000000000000000000000000000000000( )00000000000000003
  000000
```

Abb. 5.2 Abrechnungen der AKM im TXT-Format

Werk etwas wie einen „Zuschlag“ im MR erhält. Dies ist im Verteilungsplan der AKM geregelt und mit dem „M-Zuschlag“ der GEMA[7] vergleichbar. Dasselbe Verfahren greift bei Online-Nutzungen.

Die Begründung hierfür ist, dass sobald ein Tonträger in Österreich verkauft oder einer Online-Nutzung zugeführt wurde, die AKM annimmt, dass die Aufnahme auch im Hintergrund z. B. in einem Restaurant laufen könnte. Diese Hintergrundnutzungen werden aber nicht werkbezogen abgerechnet. Die Art und Weise, wie dieser Zuschlag errechnet wird, ist im Verteilungsplan der AKM, den „Abrechnungsregeln“ im zweiten Hauptkapitel, Punkt 7 „Mechanische Musik (MM)“[8] erläutert und umfasst mehrere Unterkapitel, von der prozentualen Entsprechung zu Live-Aufführungen der Unterhaltungsmusik bis zur „Wienerlied-Quote“.

5.1.4 Verlagsabrechnungen

Nach Erhalt der Abrechnungsdaten der Verwertungsgesellschaften und unter der Annahme der Korrektheit der Abrechnungsdaten (siehe Kap. 6) sind diese durch

[7] Siehe auch https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/dokumente/die-gema/publikationen/jahrbuch/2021_22/Gema_2021_2022_gesamt.pdf, S- 354, zuletzt geprüft am 1.7.2022. Ein Direktzugriff auf das aktuelle Jahrbuch ist unter https://www.gema.de/die-gema/publikationen/jahrbuch/möglich.

[8] https://www.akm.at/wp-content/uploads/downloads/Abrechnungsregeln.pdf, zuletzt geprüft am 1.6.2022.

die Verlage zu verarbeiten. Diese Weiterverrechnung von Spartenabrechnungen der Verwertungsgesellschaften durch die Musikverlage ist komplex und undokumentiert. Das (Teil-)Wissen hierüber sammelt sich bei den Mitarbeitenden der Musikverlage über die Jahre an und wird von ihnen an neue Kolleg*innen weitergegeben.

Eine Ausnahme bildet Spezialsoftware für Verlagsverwaltung mit integrierten Funktionen für Lizenzabrechnungen, die dieses Know-how in digitaler Form beinhalten. Ein öffentlich erhältliches, schriftliches Kompendium, welches diese Regeln kontextualisiert, kodifiziert und in sinnvolle Zusammenhänge bringt, existiert nicht.

In der Theorie ist es ganz einfach: ein Teil der Tantiemen verbleibt beim Musikverlag, ein anderer Teil muss weiterverrechnet werden. Dies bedingt bereits, dass Tantiemen von den Verwertungsgesellschaften überhaupt zielgenau aufgeteilt und verteilt werden. Dies ist in der Praxis jedoch nicht immer zutreffend. In zahlreichen Fällen will die Verwertungsgesellschaft mit der Abrechnung an bestimmte Lizenzgeber*innen nichts zu tun haben und leitet das Geld an einen Musikverlag weiter, mit der impliziten Aufforderung: „mach' du mal".

Zu den Ursachen für die Herausforderungen bei der Weiterverrechnung von Tantiemen zählen u. a.:

- Die unterschiedliche Behandlung von Tantiemen durch in- und ausländische Verwertungsgesellschaften und Einkünften von Subverlagspartnern
- Komplexität und Umfang der Regelungen in den Verteilungsplänen der Verwertungsgesellschaften, die von den Mitgliedern (zumindest mittelbar) mitgestaltet wurden
- Die verschiedenen Verteilungsklassen und Konten, wie GEMA BG4 Hauptkonto- und BG9-Sonderkontogelder
- Mangelnde oder unzuverlässige Metadaten über einzelne Tantiemen, wie irreführende COLL% (insbesondere bei Online-Abrechnungen), falsche bzw. unklare Werkzuordnungen oder fehlende Identifikation der Lizenzgeber*innen, für die ein bestimmter Tantiemenbetrag einkassiert wurde
- Tantiemen, die gar nicht für einen Musikverlag bestimmt sind, ihm aber dennoch überlassen werden
- Vertragliche Konstruktionen mit Haupt- und Unterkatalogen, insbesondere bei Co-Publishings zwischen Kombinationen derselben
- Bewusste „Fehlleitungen" von Tantiemen für indirekten Nutzen (bspw. GEMA-Tantiemen für SVW, die über BG4 Hauptkonto abgerechnet werden, um die Wertung des Subverlegers positiv zu beeinflussen)
- Nicht ausregistrierte, „geparkte" Werkdaten (GEMA Status-2-Werke)

- Refundierungsvereinbarungen mit einem oder mehreren Urheber*innen am Werk, die über ihren VVG-regelspezifischen Split einen Anteil vom Verlagsanteil ausgezahlt („refundiert“) haben wollen; dies gepaart mit möglicherweise unvollständigen Daten bezüglich der Zuordnung von Urheber*innen zu Verlagen in den Werkdaten.
- Punktwerte für Werke und Nutzungen, d. h. Gewichtungen je nach Einstufung der Werk-„Qualität“ sowie von Sendern (nach „Hochwertigkeit“ der Beiträge eines Radiosenders, beispielsweise „AKM Minutenwerte Sendung ORF“ zwischen 1,51 € für Tirol und 12,07 € für Ö1). Diese Einstufungen nehmen zwar die Verwertungsgesellschaften vor, sie können jedoch von Musikverlagen kontrolliert und ggf. reklamiert werden
- Reklamation von Nutzungsaufstellungen für Live, Fernsehen, Radio und zunehmend auch Online
- Teilweise mit hoher Wahrscheinlichkeit als fehlerhaft zu klassifizierende Monitoring-Ergebnisse von Dienstleistern, welche die Nutzung von Musik in TV, Radio und Werbung überwachen und identifizieren sollen. Auch in diesen Fällen muss der Musikverlag kontrollieren und reklamieren (innerhalb enger Fristen)
- Production Music-Abrechnungen nicht nur nach Tracks oder Werken, sondern nach Katalogen oder Labels
- autorisierte Bearbeitungen mit Beteiligungen bzw. Arrangements freier Werke

Hierbei handelt es sich nur um einen Ausschnitt der besonderen Schwierigkeiten, sowohl mit Verwertungsgesellschafts- wie auch mit Subverlagsabrechnungen.

5.2 CRD

Abgesehen vom unterschiedlichen technologischen Anspruch sowie verwertungsgesellschaftsspezifischen Anforderungen, Regularien und Inhalten, stellen alle in den vorangegangenen Abschnitten vorgestellte Datenformate die aus den Lizenzierungen erlösten Tantiemen dar. Ist ein Verlag nun international geschäftlich aktiv, müsste dieser für jede Verwertungsgesellschaft für die Verarbeitung detaillierter Abrechnungen deren Datenformat implementieren. Hier werden bei global agierenden Verlagen schnell Komplexitätsstufen erreicht, die sowohl für kleine als auch mittlere Verlage nicht umsetzbar sind. Dies gilt natürlich ebenso für den Austausch von Abrechnungsinformationen zwischen Verwertungsgesellschaften selbst, die aufgrund von Gegenseitigkeitsverträgen Tantiemeninformationen zahlreicher kooperierender Gesellschaften zu verarbeiten haben.

Aus diesen Gründen wurde zur Vereinfachung der Kommunikation bzw. Interaktion ein international standardisiertes Datenformat für Abrechnungsinformationen entwickelt. Spezifikation sowie Weiterentwicklung des *Common Royalty Distribution* (CRD) Formats fand, analog zu CWR, unter der Ägide der CISAC statt. Auch auf technischer Ebene haben das CRD und das CWR Format einige Überschneidungen, welche in Abschn. 7.1.3 erläutert werden. Die nachfolgenden Ausführungen fokussieren die CRD-spezifische Abbildung von Abrechnungsinformationen und basieren auf der CRD Spezifikation 2.0 in Revision 4[9].

Für die folgenden Abbildungen wurde auf das Tool *CRD-Viewer*[10] zurückgegriffen, welches ebenfalls in Abschn. 7.1.3 näher vorgestellt wird. Die Darstellung der Inhalte des CRD-Formats erfolgt analog zu den Abbildungen aus Abschn. 4.1.2.

5.2.1 Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Wie das CWR-Format besteht auch das CRD-Format aus einer Reihe von Transaktionen, die Informationen zum Ursprung der an Urheber*innen oder Verlage ausgeschütteten Tantiemen enthalten. Im Gegensatz zum CWR-Format, wo z. B. Angaben zu Verlagen und Urheber*innen redundant an jeder einzelnen Transaktion aufgeführt werden, gibt es beim CRD-Format zwei Listen. Die eine umfasst die Beteiligten, die andere die Quellen der Tantiemen. Diese werden dann bei den jeweiligen detaillierten Angaben zu den Tantiemen per ID referenziert.

Ebenso werden Gruppen stärker zu einer Strukturierung genutzt, auch wenn das technisch gesehen eigentlich verzichtbar ist, da Dateien im CRD, bzw. allgemein im CISAC-EDI Format für eine maschinelle Verarbeitung gedacht sind und die Strukturierung nur der Lesbarkeit ohne maschinelle Hilfsmittel zu Gute kommt. Die nachfolgenden Ausführungen greifen dennoch diese Strukturierung auf und stellen die Inhalte gegliedert in die drei Gruppen *SDN* (allgemeine Informationen), *MWN* (Tantiemenzahlungen zu einem bestimmten Werk) sowie *AHP* (Zahlungen ohne Werkzuordnung) vor.

[9] https://members.cisac.org/CisacPortal/initConsultDoc.do?idDoc=19514, zuletzt geprüft am 20.5.2022.

[10] https://creativeartefact.org/artefacts/crd-viewer/, zuletzt geprüft am 6.5.2022.

5.2.2 Allgemeine Informationen

Die erste Gruppe beschreibt allgemeine Informationen zur vorliegenden CRD-Datei. Diese umfasst genau eine Transaktion, die SDN-Transaktion. Der SDN-Record ist der Transaktionsheader für die Angaben zu Empfänger und der für die Ausschüttung verwendeten Währung (siehe Abb. 5.3). Zu dieser Transaktion gehören dann *ESI*-Records, die Quellen der Tantiemenzahlungen beschreiben, welche sich jedoch jeweils nur auf einen Namen, einen Typ sowie ein Territorium beschränken.

Weiterhin gibt es IPI-Records, welche die Beteiligten mittels Name und IPI-Nummer beschreiben (siehe Abb. 5.4), sowie eventuell Records zu Umrechnungsraten von Währungen oder gebietsspezifischen Besonderheiten. Sollte die Datei Informationen zu audiovisuellen Werken enthalten, werden diese in *API*-Records festgehalten. Daten zu Werkvertonungen werden in *RPI*-Records beschrieben.

Abb. 5.3 SDN-Record (Allgemeine Informationen zur Ausschüttung) und zugehörige ESI-Records (Quellen der Tantiemenzahlungen)

Abb. 5.4 IPI-Record zur Angabe von Beteiligten

5.2.3 Tantiemenzahlungen

Den allgemeinen Informationen der SDN-Gruppe folgt die Gruppe der *Musical Work Notification Transaction* (MWN). Diese enthält Daten über alle Tantiemenzahlungen für ein bestimmtes Werk. Das jeweilige Werk wird im Transaktionsheader, dem MWN-Record, identifiziert. Dabei werden unter anderem der Titel des Werkes, der Werknummer bei der ausschüttenden Gesellschaft und die ISWC-Nummer des Werkes angegeben (siehe Abb. 5.5). Dem folgt ein Statusrecord *„MDS“*, der eigentlich dafür gedacht ist, die Tantiemen nach Share-Struktur, Auszahlungsregeln und Abrechnungszeiträume zu gruppieren. Faktisch wird aber ebenso für jedes Territorium eine MDS-Gruppe angelegt – auch wenn es strukturell ausreichen würde, mehrere *MDT*-Records (explizit für Territorien gedacht) pro *Status* zu verwenden. Zusätzlich wird noch eine Hierarchieebene für jeweils die Ausschüttungsrechteart (*Performance Right* (PR) oder *Mechanical Right* (MR)) eingezogen, auch wenn den Autoren dieses Buches keine Fälle von einer gemischten Ausschüttungsmeldung bekannt sind.

Dem folgen Daten zu den Beteiligten an einem Werk (*MIP*-Record) mit den jeweiligen Ausschüttungen. Je nach Quelle der Tantiemen handelt es sich dabei um einen anderen Record-Typen. So stehen *WEP*-Records für Performance (inkl. Streaming), *WEA*-Records für Aufführungen im audiovisuellen Bereich und *WER*-Records für Einnahmen aus mechanischen Rechten wie physischen Verkäufen oder Wiedergaben. Abb. 5.6 zeigt eine solche Abrechnung für die Wiedergabe im Radio. Die ausgezahlte Summe in diesem Beispiel sind die 0,14 CHF *(Remitted Royalty Amount),* welche für eine Radioaufführung *(Distribution Category),* die

MWN MWN000000000000000000000444444444DA.SPICE..

RecordType: MWN
TransactionNumber: 00000000
RecordNumber: 00000000
SocietyWorkIdentifier: 00000444444444

OriginalWorkTitle: DA.SPICE..

LocalWorkTitle: ....
ISWC: T9999999999
CompositeWorkIndicator: 9

CompositeWorkIdentifier: ....
CompositeWorkTitle: ....

WorkPercentageOfComposite: 00000000
InstrumentalOrVocalUse: .
MusicalWorkDistributionCategory: ...
OpusNumber: ....

SongCodeOfPublisher: ....

MDS MDS000000000000000010011.........20191231

Abb. 5.5 MWN-Record (Werkinformationen zur Tantiemenzahlung)

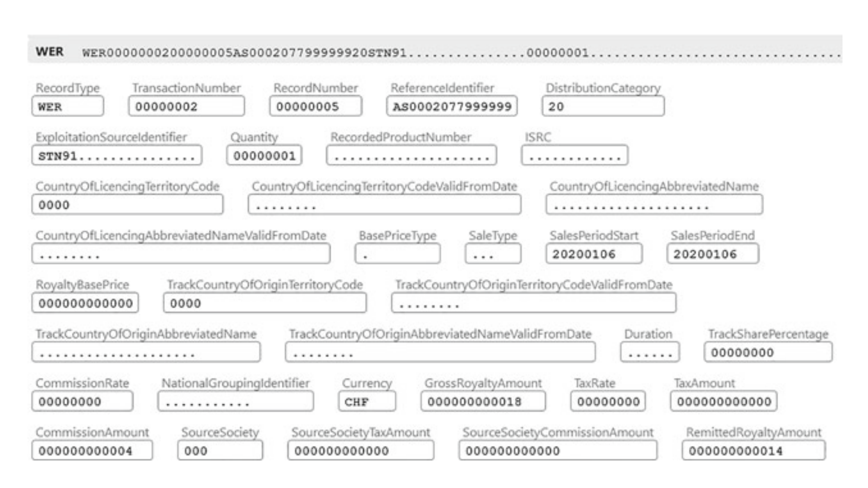


Abb. 5.6 WER-Record einer mechanischen Wiedergabe

am 06.10.2020 lizenziert oder gesendet wurde *(Sales Period Start/Sales Period End),* anfielen.

Dabei werden diese Tantiemen-Records nur für die Partei eingefügt, für welche die Abrechnung gedacht ist. Dies mag auf den ersten Blick aus Datenschutzgründen naheliegend sein, auf den zweiten Blick wäre diese Begründung allerdings nicht zu halten, da für sämtliche Beteiligte jeweils ein MIP-Record vorhanden ist, in welchem auch die Prozente des Beteiligten vermerkt sind und sich so die Ausschüttungen für alle Beteiligten mit einem einfachen Dreisatz ausrechnen lassen. Somit wäre zu hoffen, dass diese Einschränkung nicht aus Datenschutz, sondern bspw. aus Datensparsamkeitsgründen geschehen ist.

Eine weitere offene Frage bezüglich der Abrechnungen ist, wie die beim Streaming anfallenden Minimalbeträge aufgeteilt bzw. wie deren Aufteilung dargestellt werden können. Die Tantiemen beim Streaming umfassen häufig nur sehr geringe Beträge. Bei mehreren Urheber*innen und mit höchstens vier Nachkommastellen darstellbaren Beträgen in den CRD-Files *(Amount decimal places)* muss vermutlich an irgendeiner Stelle aggregiert werden.

Abb. 5.7 AHP-Record. (Zusätzliche, werkunabhängige Zahlungen)

5.2.4 Zahlung ohne Werk

Die nächste Gruppe sind Zahlungen, die aus verschiedenen Gründen keinem Werk zugeordnet werden können. Diese werden als *AHP*-Records geführt und haben neben dem Betrag ein Kommentarfeld, welches Raum bietet, die Herkunft der Zahlungen kurz zu erläutern. Im Beispiel aus Abb. 5.7 bekommt also der oder die Beteiligte mit der IPI-Nummer 555555555 von den angefallenen 2,56 CHF *(Payment Amount)* nach Abzug der Kommission der SUISA *(Interested Party Society)* 2,36 CHF ausgezahlt *(Remitted Royalty Amount)*. Der aufgeführte Grund dabei war „Additional Payment" – ein bis auf die Zahlen reales Beispiel aus der Praxis, was zeigt, dass auch nach Angabe eines Grundes die Herkunft des Geldes nicht unbedingt klarer sein muss. Und wie diese Beträge dann durch den erhaltenden Verlag an wen verteilt werden, sind weitere ungeklärte Fragen.

Abschließend folgt eine Gruppe mit genau einer Transaktion *(RGT)*, die zudem auch nur den Transaktionsheader enthält. In diesem Record werden die Summen der Zahlungskategorien zusammengefasst, wobei für einige Felder der Bruttobetrag verwendet wird und für andere der Nettobetrag.

5.2.5 Zusammenfassung

CRD ist ein Datenformat zur Übermittlung von Abrechnungsdaten, welches sich nicht zwangsläufig durch seine technischen Eigenschaften gegenüber den individuellen Lösungen der Verwertungsgesellschaften absetzt. Sein größter Vorteil ist die internationale Standardisierung, sodass die verschiedenen Akteur*innen ggf. ohne großen Anpassungsaufwand diese Daten in ihre Infrastruktur übernehmen können.

Dieses Format kommt dabei zur Übermittlung von Abrechnungsdaten sowohl zwischen Verwertungsgesellschaften als auch zwischen Verwertungsgesellschaften und deren Mitgliedern zur Anwendung. Insbesondere im letzten Anwendungsbereich setzt sich das Format erst langsam durch, da oftmals die verwertungsgesellschaftsspezifischen Datenformate auf nationaler Ebene weiter verbreitet sind. Mit Zunahme internationaler Verwertung durch direkte Mitgliedschaften von Rechteinhaber*innen in mehreren internationalen Verwertungsgesellschaften gewinnt ein solches Format an Relevanz.

Schwierig ist, dass im Vergleich zu einigen verwertungsgesellschaftsspezifischen Abrechnungen einige Informationen nicht in den CRD-Dateien enthalten sind. Dies erschwert bzw. verhindert beispielsweise Controlling und Reklamationen von Abrechnungen, was, wie nachfolgend dargestellt, insbesondere im Livebereich immer noch von großer Relevanz ist.

6 Prüfung und Reklamation

Es ist tatsächlich das Aufwendigste ist einfach glaub ich das Reklamationswesen. Also ich persönlich finde am alleraufwendigsten das Reklamationswesen für Live-Musik (P3, Absatz 68)

[Am aufwendigsten sind] Reklamationen. Und Reklamation der Reklamation. (P4, Absatz 84)

Nach Erhalt der Tantiemenzahlungen und den zugehörigen Abrechnungen, in welchem Datenformat auch immer, gilt es aufseiten des Verlages darauf basierende Geschäftsprozesse durchzuführen. Dazu gehört die Zuordnung der Tantiemen zu Rechteinhaber*innen, Erstellung entsprechender Abrechnungen sowie Durchführung der Zahlungen.

Doch bevor diese naheliegenden Schritte durchführbar sind, empfiehlt es sich, die Abrechnungen auf Vollständigkeit und Korrektheit zu prüfen. Dies gilt selbstverständlich grundsätzlich für alle betriebswirtschaftlichen Interaktionen, sofern die Datenlage eine Überprüfung zulässt und diese wirtschaftlich sinnvoll ist. Der Bereich der Lizenzierung musikalischer Werke weist nun hinsichtlich dieser Kriterien große Unterschiede zwischen den verschiedenen Medien und Arten der Lizenzierung auf (siehe auch Abschn. 2.1.2). Tab. 6.1 gibt einen Überblick der Bandbreite von Aufwand und Nutzen anhand von jeweils drei Kriterien und Nutzungsarten.

Während bei Synchronisationslizenzen aufgrund der hohen finanziellen Volumina und vergleichsweise geringen Zahl einzelner Transaktionen (weniger im TV, mehr im Kinobereich) die Überprüfung der Lizenzierungen manuell handhabbar ist und auch durchgeführt wird, ist beim Streaming der Aufwand für

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_6

Tab. 6.1 Aufwand Nutzen der Prüfung von Lizenzierungen

	Streaming	Livekonzert	Sync
Quantität der Lizenzierungen	Hoch	Mittel	Niedrig
Aufwand der Überprüfung	Sehr hoch	Hoch	Niedrig-Mittel
Finanzieller Umfang pro Lizenzierung	Niedrig	Mittel	Hoch

Überprüfungen sehr hoch oder kann aufgrund fehlender Referenzdaten gar nicht stattfinden.

In der Praxis von kleinen bis mittleren Verlagen ist daher insbesondere die Überprüfung von Abrechnungen der Lizenzierungen bei Livekonzerten relevant. Die Höhe der Lizenzzahlungen rechtfertigt eine Überprüfung, gleichzeitig sind Daten zu Aufführungen zumeist vorhanden oder mit vertretbarem Aufwand erhebbar. Ebenso treten diese zumeist in handhabbaren Größenordnungen auf. Demgegenüber steht eine vergleichsweise hohe Fehlerquote, aufgrund zahlreicher Medienbrüche oder ungünstigen Verantwortlichkeiten und Interessen unterschiedlicher Rollen (Veranstalter, Rechteinhaber, Interpreten).

Demzufolge stellt die Überprüfung von Liveabrechnungen und darauf basierender Reklamation einen wichtigen, aber ohne Softwareunterstützung auch sehr aufwendigen Schritt bei der Wahrnehmung musikalischer Urheberrechte dar. Dieser wird in den folgenden Abschnitten am Beispiel der GEMA betrachtet. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass zumindest die Abläufe bei anderen Verwertungsgesellschaften ähnlich sind.

6.1 Vorgehen, Fehler und Formate – Reklamationen im Livebereich

Der Prozess einer Lizenzierung im Livebereich beginnt mit dem Anmelden einer Veranstaltung durch ein*e Veranstalter*in. Dadurch werden verschiedene, lizenzrelevante Rahmenbedingungen wie Veranstaltungsgröße oder Eintrittspreise angegeben. Die *Nutzung* ist somit seitens der Lizenznehmenden (Veranstalter*innen) schon vor der Veranstaltung bei der Verwertungsgesellschaft anzumelden.

Da Nutzungsrechte pauschal am gesamten Repertoire vergeben werden, müssen Verwertungsgesellschaften im Nachgang des Konzerts über die konkreten Nutzungen einzelner Musikwerke informiert werden, damit die sich aus der Nutzung ergebenen Lizenzeinnahmen den Rechteinhaber*innen zugeordnet werden können. Dabei sind die Metadaten der Nutzung und zugehöriger Musikwerke



Abb. 6.1 Idealisierter Ablauf Lizenzierungen Livemusik

entscheidend für eine korrekte Zuordnung und damit eine sachgerechte Vergütung der Rechteinhaber*innen. Bei mechanischen Wiedergaben, wie sie in Clubs und Diskotheken häufig vorkommen, werden die Nutzungsdaten von Monitoring-Dienstleistern automatisch erfasst und gemeldet. Im Bereich von Liveaufführungen ist dies (noch) nicht möglich, weshalb die Meldung in diesem Fall durch die Lizenznehmer*innen selbst erfolgen muss.[1]

Dies geschieht bei der GEMA durch die Einreichung einer *Musikfolge*, welche im Wesentlichen eine mit verschiedenen Metadaten angereicherte *Setlist* darstellt. Mit Vorliegen der Musikfolge kann die GEMA dann die Abrechnung für die Lizenzgeber*innen erstellen, welche in einem letzten, bestenfalls nicht notwendigen Schritt reklamiert werden kann. Auch der Erfolg der Reklamation ist zu überprüfen, wodurch ein Zyklus entsteht. Abb. 6.1 zeigt einen solchen, idealisierten Ablauf, die Abweichungen in der Realität und deren Gründe werden nachfolgend erläutert.

6.1.1 Fehler im System

Die ersten größeren Friktionen entstehen bei der Einreichung der Musikfolge. Eigentlich tragen Veranstalter*innen als Lizenznehmer*innen die Verantwortung

[1] Forscher*innen, Anbieter*innen von Monitoring-Diensten und Verwertungsgesellschaften bemühen sich um die Entwicklung von Lösungen für die automatische Erkennung von Live-Musik und die Berichterstattung über entsprechende Nutzungen. Diese fallen meist unter die Begriffe „Cover-Identifikation“ oder „Versionserkennung“. Die BMAT, die im Auftrag von ARD und ZDF das Audio-Fingerprinting (Abgleich von Ähnlichkeiten zwischen Audiodateien) für GEMA-lizenzierte Rundfunksendungen durchführt, forscht hierzu in einem eigenen „Innovation Lab“ (BMAT 2022). Teosto hat mit ihnen 2013 eine Pilotstudie durchgeführt, die ergab, dass der Einsatz solcher Technologien in Bezug auf Kosten und Effektivität stark begrenzt ist (Pekari 2013). Die aktuellen Herausforderungen bei der Untersuchung der algorithmischen Live-Musikerkennung liegen in den Verzerrungen, die durch KI-Verfahren entstehen, welche durch Extraktion von kompakteren Repräsentationen skalierbarer als regelbasierte Methoden sind (Yesiler et al. 2021).

für die Einreichung der Musikfolgen. Diese haben jedoch meist kaum Kenntnis über alle aufgeführten Werke, weshalb an dieser Stelle Zuarbeiten seitens der aufführenden Interpret*innen notwendig sind. Weiterhin ist zu beachten, dass Veranstalter*innen auch keine Motivation hinsichtlich einer möglichst korrekten Erstellung bzw. Abrechnung einer Setlist haben, da sich die durch sie zu zahlenden Lizenzbeträge nur anhand o. g. Parameter der *Veranstaltung* bemisst und somit unabhängig davon ist, welche urheberrechtlich geschützten *Werke* aufgeführt oder gemeldet werden.

Die Motivation und die Voraussetzungen für die Realisierbarkeit für Überprüfung und Reklamation dieser Liveaufführungen erwachsen im Wesentlichen durch die heutzutage sehr verbreitete Doppelrolle aus Urheber*innen (Komponist*innen oder Textdichter*innen) und aufführenden Interpret*innen. Führt eine Band selbstkomponierte Werke auf, so stehen ihr neben Gagen für die Aufführung somit auch Lizenzzahlungen für ihre Rolle(n) als Urheber*innen zu. Kommt es zu falschen oder fehlenden Abrechnungen, entsteht bei den Verlagen und Rechteinhaber*innen ein wirtschaftlicher Schaden. Anzumerken ist, dass im Umkehrschluss Interpret*innen von Werken, welche keine Eigenkompositionen sind, an denen die Interpret*innen somit keine Anteile als Urheber*innen haben, auch kaum Interesse an einer vollständigen und korrekten Meldung und Abrechnung haben. Für sie entstehen, analog zu den Veranstaltern, aus einer korrekten Abrechnung keine (finanziellen) Vor- oder Nachteile.

Die geschilderte Problematik hat mehrere Effekte in der Praxis. Zunächst führt dies dazu, dass manche Rechteinhaber*innen – und zwar vorrangig diejenigen, die ihre eigenen Werke aufführen – ein Interesse an der Sicherstellung einer Nutzungsmeldung haben und diese teilweise zusätzlich oder anstatt der Veranstalter*innen auch an die GEMA melden[2]. Gleiches gilt für die sie ggf. vertretenden Verlage. Daraus entsteht ein Prozess weit ab des idealen Ablaufs (siehe Abb. 6.2). Ebenso liegt eine vollständige und korrekte Abrechnung der Nutzungen im finanziellen Interesse dieser Gruppe von Rechteinhaber*innen, weshalb diese die Zusatzaufwände einer Überprüfung und Reklamation von Nutzungsmeldungen auf sich nehmen.

Aus den aufgeführten Gründen liegt der Fokus im Weiteren somit auf dieser Gruppe von Rechteinhaber*innen. Die Rolle der Verlage in diesem Prozess ist variabel und reicht von der nach Veranstalter*in und Interpret*in ggf. inzwischen mehrfach redundanten Einreichung der Musikfolgen bis hin zur Durchführung

[2] Die GEMA formuliert es so, dass im Falle von Livekonzerten auch Urheber*innen als ausübende Musiker die Meldung der Setliste vornehmen können. Doppelte Meldungen sind jedoch nicht im Interesse der GEMA, da der Datenqualität nicht zuträglich, entstehen durch dieses Vorgehen aber immer noch.

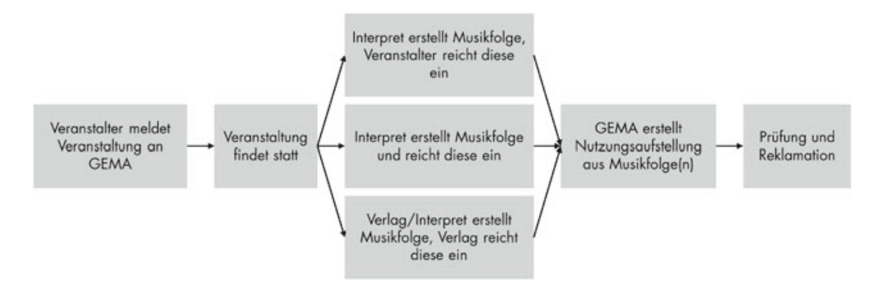


Abb. 6.2 Ablauf Lizenzierungen von Livemusik in der Praxis

der Reklamation. Entscheidend ist, dass die Kommunikation zwischen Verlag und Urheber*in/Interpret*in über gespielte Veranstaltungen und aufgeführte Setlisten stattfindet.

Trotz diverser Verbesserungen seitens der GEMA, wie der Einführung eines webbasierten Formulars für Musikfolgen mit Kollaborationsunterstützung zwischen Veranstalter*innen und aufführenden Künstler*innen bzw. generellen Digitalisierungsbestrebungen des gesamten Prozesses kommt es immer noch zu fehlerhaften Abrechnungen. Diese reichen von vollständig fehlenden Aufführungen, über falsche oder fehlende Werke auf der Musikfolge bis hin zu Abrechnungen falscher Werkfassungen. Die Gründe hierfür sind ebenso wie die Fehlerbilder vielfältig, beginnend bei falschen Angaben auf den Musikfolgen, Fehlern bei der manuellen Übertragung analog eingereichter Setlisten, über falsche Zuordnungen beim Abgleich zwischen den ggf. redundanten Musikfolgen und der Veranstaltungsmeldung bis hin zu ganz allgemein technischen oder logischen Fehlern an irgendeiner Stelle im Prozess.

6.1.2 Reklamationen

Stellen sich die Abrechnungen als unvollständig oder nicht meldungsgemäß im Abgleich mit den dokumentierten Nutzungen heraus, können Rechteinhaber*innen dies bei der Verwertungsgesellschaft reklamieren. Wird der Prozessablauf aus Abb. 6.2 auf die Verarbeitungsschritte der Werkdaten beschränkt, ergibt sich ein vereinfachter Ablauf (Abb. 6.3), anhand welchem sich die kritischen Punkte zeigen lassen.

Grundsätzlich sollten die übermittelten Werke in allen drei Schritten – Aufführung, Meldung und Abrechnung – identisch sein. Dies ist in der Praxis jedoch



Abb. 6.3 Chronologie der anfallenden Daten bei einer Werknutzung

selten der Fall. Abweichungen zwischen aufgeführten und gemeldeten Werken können auftreten, wenn aus Unwissenheit, Nachlässigkeit oder durch Vorsatz falsche Angaben auf den gemeldeten Setlisten enthalten sind. Letzteres kann durch wirtschaftliche „Optimierungen" motiviert sein und äußert sich in der ausschließlichen Meldung des eigenen Repertoires. Differenzen zwischen aufgeführten und gemeldeten Werken lassen sich nur aufwendig und ungenau durch manuelle Kontrollen oder automatisierte Erfassungen prüfen. Im Gegensatz zu Diskotheken ist bei Livekonzerten eine automatische Erkennung noch nicht praxistauglich (siehe auch Fußnote 91, S. 129). Abweichungen zwischen gemeldeten und abgerechneten Werken treten, wie im vorigen Abschnitt dargestellt, bei der Verarbeitung der Meldungen durch die GEMA auf. Genau diese werden dann von den Rechteinhaber*innen reklamiert.

Abb. 6.3 illustriert auch die besondere Situation, welche aufführende Rechteinhaber*innen im Livebereich durch ihre Doppelrollen als Urheber*innen und Interpret*innen zugleich haben: Sie haben als einzige Akteure in jedem der drei Prozessschritte Kenntnis der jeweils verarbeiteten Werke. Neben den aufgeführten Werken, die im weiteren Verlauf nicht näher betrachtet werden sollen, liegen diesen Rechteinhaber*innen somit neben der Abrechnung gleichzeitig die Daten für die Nutzungen vor, was beispielsweise beim Streaming nicht der Fall ist.

Um nun die Abrechnungen zu überprüfen, muss ein Abgleich zwischen abgerechneten Lizenzierungen und den gemeldeten Nutzungen vorgenommen werden. Aufführende Urheber*innen haben somit die notwendigen Voraussetzungen für eine Überprüfung, da sie Zugriff sowohl auf die Abrechnung als auch auf die Aufführungsdaten haben, welche als Referenz für einen Abgleich dienen.

Der Abgleich von Abrechnungen mit den dokumentierten Nutzungen ist dabei aber nur möglich, wenn eine Zuordnung zwischen Meldung und abgerechneter Nutzung und Meldung eindeutig getroffen werden kann. Dazu müssen aus der Abrechnung entsprechende Daten ableitbar sein, im Fall von Livemusik beispielsweise Werk, Aufführungsdatum und Ort (siehe Abschn. 6.2). Sind in der Abrechnung nicht genügend Informationen enthalten, weil beispielsweise nur Werk und Datum gelistet sind, ist kein gesicherter Abgleich möglich (siehe

Abschn. 6.3). In den folgenden Kapiteln werden diese beiden Fälle anhand von zwei Anwendungsszenarien illustriert.

6.2 Reklamationen Live – Das Beispiel der GEMA

Während im Online-Bereich ein weitgehend breitflächig eingesetzter Standard für die Erfassung und Meldung von Nutzungsberichten existiert (DDEX), werden im Livebereich die Formalien für die Erfassung und Einreichung von Nutzungsberichten von Verwertungsgesellschaften individuell festgelegt. Im Folgenden werden beispielhaft Formate und Vorgehensweisen der GEMA vorgestellt.

Für Abrechnungen und Reklamationen im Livebereich sind zwei Dokumentationsformate der GEMA interessant. Dies ist zum einen das „NA"-Format (Nutzungsaufstellung), zum anderen das „EA"-Format (Einzelaufstellung). Beide enthalten die Daten im CSV-Format und sind somit mittels Software zur Tabellenkalkulation oder Datenbanksystemen vergleichsweise einfach einzulesen und zu verwalten (siehe Abb. 6.4).

In der Nutzungsaufstellung werden, dem Namen entsprechend, die abgerechneten Nutzungen der Werke aufgeführt. In der Einzelaufstellung finden sich, nicht unbedingt sofort durch den Namen erschließbar, die für die jeweiligen Werke in den jeweiligen Segmenten im Abrechnungszeitraum erzielten Erlöse. Ein Segment ist dabei die Gewichtung einer Veranstaltung nach den Gesamteintrittseinnahmen – also ein Parameter und Beispiel dafür, wie sich verschiedene Tarifsätze für Veranstalter*innen (siehe auch Abschn. 6.1) auf die Vergütung der Rechteinhaber*innen auswirken.

Da die Einzelaufstellungen direkt von der Nutzungsaufstellung abgeleitet werden, ist die Einzelaufstellung für die Überprüfung der Abrechnung weniger interessant. Des Weiteren sind die Regelungen zur Ermittlung der Summe komplex und selten gut nachvollziehbar. So werden aus den gemeldeten Aufführungen sogenannte „gewichtete Aufführungen", die laut GEMA eine Multiplikation mit verschiedenen tarif-, aufführungs- oder werkabhängigen Faktoren darstellt, welche wiederum in sogenannte „Hochgerechnete Aufführungen" umgewandelt

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q
SA	SPARTE	ABRENR	GES	KEN	YKTO	HKTO	UKTO	BG	WERKNR	WERKFA	GRPKZ	VERS	TITEL	RESERVE1	KOMPO	BEARB
95	U1	1841000000	81	B	111111	111111	111111	1	15981737	1		0	BEGRUESSUN		KLINGNER,	
95	U1	1841000001	81	B	111111	111111	111111	1	15981737	1		0	BEGRUESSUN		KLINGNER,	
95	U1	1841000002	81	B	111111	111111	111111	1	15981737	1		0	BEGRUESSUN		KLINGNER,	

Abb. 6.4 Beispielhafter Auszug einer Einzelaufstellung der GEMA

werden (GEMA 2021a). Damit eingeschlossen sind auch die Abrechnungen für Veranstaltungen, die zwar lizenziert wurden aber für die keine Musikfolgen vorliegen. Deren Abrechnung erfolgt über statistische Hochrechnungen der Nutzungen, die bei Veranstaltungen, für die Musikfolgen vorliegen, gemeldet wurden. Hinzu kommen weitere Regelungen und Spezialfälle, die nur schwer zu überblicken sind. Ebenso sind diese im Normalfall nicht für die Reklamation relevant, da sie kaum skalierbar überprüfbar sind.

Des Weiteren unterscheidet die GEMA bei der Abrechnung zwischen den zwei Sparten U- und E-Musik. Oftmals Anlass für Dispute und Rechtfertigung für unterschiedliche tarifliche Einordnungen werden die Werke im Aufführungs- und Senderecht bei der GEMA in Ernste Musik (E) sowie in Unterhaltungs- und Tanzmusik (U) eingeteilt. Auf Sinn, Rechtfertigung und Trennschärfe dieser Einteilung soll hier nicht eingegangen werden. Dennoch ist diese für die Reklamation relevant, da sich die beiden Sparten hinsichtlich des Formats der Nutzungsaufstellungen unterscheiden. Der Bedarf für unterschiedliche Formate für beide Sparten bleibt unklar. Interessant ist auch, dass die Struktur des NA-E-Formates keine Überprüfung der Vollständigkeit und Richtigkeit zulässt, da relevante Informationen dafür fehlen (siehe auch Abschn. 6.1.2). Wir beziehen uns im Folgenden somit auf das NA-U Format, also die Nutzungsaufstellung für Unterhaltungsmusik.

6.2.1 Das NA-U Format

Die Abrechnung im NA-U-Format wird, wie oben erwähnt, in einer CSV-Datei dargestellt (siehe auch Abschn. 8.1.1). Die der Natur der Daten zugrunde liegende hierarchische Struktur wird dabei in eine flache, eindimensionale Struktur verwandelt, sodass übergeordnete Daten, wie beispielsweise Metadaten zu Urheber*innen, redundant vorliegen.

Pro Zeile wird dann eine Aufführung eines Werkes zu einer bestimmten Veranstaltung aufgeführt (siehe Abb. 6.5). Für die Identifizierung des Werkes findet man dabei die Spalten für die Werk- und die Fassungsnummer. Angaben zum Titel, Komponist*in und ggf. Bearbeiter*in ergänzen diese, was dann hilfreich ist, wenn die Daten roh bzw. nicht verarbeitet betrachtet werden sollen. Zudem erspart dies auch das Nachladen der entsprechenden Daten aus anderen Quellen.

Für die Identifizierung der Veranstaltung stehen das Datum für den Beginn und bei mehrtägigen Veranstaltungen wie Festivals ggf. das Datum für das Ende der Veranstaltung zur Verfügung. Ebenfalls verfügbar sind Angaben zur Uhrzeit des Beginns, wobei hier offen ist, ob damit der Beginn der *Veranstaltung* oder der

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
SA	YKTO	HKTO	HNAME	KOM	BEARB	TITEL	WERK	FAS	SEG	SPARTE	DATUM_VON	DATUM_BIS	BEGINN	ORT	VA-Raum	VERANST	ANZAHL	ML	INTERPRET
1	111111	111111	KLINGNER, .	DP	KLINGNER, .	WHAT SHALL	15988788	2	2	U	19.08.2017		19:00	06886 LUTHE	CLACK - THEA	REFORMATIC	10000		FIDDLE FOLK
1	111111	111111	KLINGNER, .	DP	KLINGNER, .	WHAT SHALL	15988788	2	2	U	19.08.2017		21:00	06886 LUTHE	CLACK - THEA	REFORMATIC	10000		FIDDLE FOLK
1	111111	111111	KLINGNER, .	DP	KLINGNER, .	WHAT SHALL	15988788	2	5	U	24.08.2018		20:30	06618 NAUM	NAUMBURG (	KULTUR, TOU	10000		FIDDLE FOLK

Abb. 6.5 Auszug einer NA-U Abrechnung der GEMA

Aufführung gemeint ist. Gerade bei Veranstaltungen, bei denen Interpret*innen mehrfach auftreten ist die Startzeit der Aufführung das einzige Unterscheidungsmerkmal der einzelnen Auftritte. Das Feld zur Uhrzeit befindet sich auf dem Musikfolgebogen bei den Daten zur Veranstaltung, was ein Indiz dafür ist, dass hiermit der Beginn der Veranstaltung gemeint ist.

Weiterhin finden sich in der NA-U Datei Angaben zum Ort (in dieser Spalte werden Postleitzahl und Ortsname in einem Feld zusammengefasst), zum Namen des Veranstaltungsortes sowie des Veranstalters. Um einen möglichst automatisierten Abgleich der Abrechnung zu ermöglichen, sollten genau diese Angaben in der abzugleichenden Soll-Setliste (siehe Abschn. 6.2.3) vorhanden sein.

Weitere Daten sind das Segment der Veranstaltung, die Anzahl der Aufführungen[3], Angaben zu Interpret*innen, sowie theoretisch zum „Musikalischen Leiter". *Theoretisch* aus dem Grund, da trotz Angabe des Musikalischen Leiters auf dem Musikfolgebogen dieser nicht in der entsprechenden Spalte aufgeführt wird. Abschließend ist zu erwähnen, dass falls es sich bei der Abrechnung um eine bereits reklamierte Aufführung handelt, die GEMA ein entsprechendes Referenzkennzeichen schicken kann, welches auf einen entsprechenden Bearbeitungsvorgang hinweist. Die entsprechenden Zeilen enthalten dann in dieser Zelle ein „R".

6.2.2 Referenzdaten

Um von der GEMA abgerechneten Daten nun möglichst automatisch kontrollieren zu können, benötigen Urheber*innen bzw. Verlage die Referenz- oder Soll-Daten in einem maschinenlesbaren Format. Musikfolgebögen werden entweder analog auf Papier oder als PDF-Dokument ausgestellt. Selbst bei einer

[3] Hier muss beachtet werden, dass die Anzahl von der GEMA mit 10.000 multipliziert wird. Bei einer einmaligen Aufführung des Werkes steht also nicht 1, sondern 10.000. Es wird vermutet, dass der Grund dafür darin liegt, dass die GEMA die Anzahl als Gleitkommazahl mit vier Nachkommastellen speichert. Diese wird intern aber als Ganzzahl abgespeichert, indem die Gleitkommazahl mit 10.000 multipliziert wird. In ihrer Abrechnung liefert die GEMA diese intern gespeicherte Zahl aus, anstatt diese durch 10.000 zu dividieren.

Onlinemeldung bei der GEMA per Webformular können diese Daten nur als PDF heruntergeladen werden. Es empfiehlt sich also eine manuelle Sammlung der entsprechenden Daten parallel zu den bei der GEMA angegebenen Daten beispielsweise als Excel-Datei.

Um die Daten für einen automatisierten Abgleich nutzen zu können, sollten sie Angaben zu der Veranstaltung enthalten (Adressdaten zur Veranstaltung, Datum und Uhrzeit sowie Veranstalter*in mit Adresse) sowie die jeweils auf der Veranstaltung aufgeführte Setliste. Auf dieser sind dann Angaben zu den gespielten Werken verzeichnet (GEMA-Werknummer, Titel, Komponist*in sowie ggf. Bearbeiter*in und Verlag).

Liegen diese Informationen in einer gepflegten Liste vor, existiert eine Referenz der gemeldeten Werke. Anhand dieser kann dann die Abrechnung, wie nachfolgend gezeigt, automatisiert überprüft und reklamiert werden.

6.2.3 GEMA-Checker

Vielfach wurden und werden die von der GEMA gemeldeten Abrechnungen von Liveaufführungen von Verlagen händisch überprüft, da, wie bereits beschrieben, die Fehlerquote relativ hoch und der damit verbundene wirtschaftliche Schaden für die Verlage nicht hinnehmbar ist. Aus Ermangelung an Alternativen wird im Wesentlichen ein manueller Vergleich der Soll-Setliste als Referenz (wie auch immer diese strukturiert ist) mit den von der GEMA erhaltenen Abrechnungen (im NA-U Format) vorgenommen. Da auch dieser Abgleich durch die manuelle Durchführung zeitaufwendig und fehleranfällig ist, wurde von der Universität Leipzig mit dem Tool *Society Statement Checker* ein Prototyp zum softwarebasierten, semi-automatisierten Listenabgleich entwickelt.[4] Anhand von diesem soll im Folgenden der Ablauf einer solchen Überprüfung illustriert sowie die diversen Herausforderungen exemplarisch aufgezeigt werden. Fokus liegt dabei nicht auf der Vorstellung der Bedienung dieses einen Tools. Vielmehr soll dieses der Illustration dienen und somit Verständnis des allgemeinen Vorgehens und möglicher Stolpersteine bei der Überprüfung erzielen – unabhängig davon, wie die technische Umsetzung erfolgt.

Der Checker arbeitet prinzipiell in vier Schritten, bestehend aus:

---

[4] https://creativeartefact.org/artefacts/society-statement-checker/, zuletzt geprüft am 6.5.2022.

1. Dem Einlesen der von Nutzer*innen bereitgestellten Soll-Daten (Listen von Veranstaltungen sowie zu den Veranstaltungen zugehörige Setlisten),
2. Dem Einlesen der von der GEMA gelieferten Nutzungsaufstellungen,
3. Dem Abgleich dieser Daten (inklusive einer Konfiguration dieses Abgleichs),
4. sowie der Unterstützung der anschließenden manuellen Kontrolle des Ergebnisses der Überprüfung.

Entsprechend dieser vier Schritte werden auch nachfolgende Ausführungen gegliedert.

6.2.3.1 Import von Setlisten

Der erste Schritt beim Abgleich ist der Import der Referenzlisten mit den gemeldeten Werken. Dazu wurde ein flexibles Modul zum Einlesen der Soll-Daten aus einem Excel-Datenblatt entwickelt, da die Daten je nach Präferenzen des Verlags bzw. der Urheber*innen unterschiedlich vorgehalten werden können (Abb. 6.6). Es gibt somit mehrere mögliche Formate zur Auswahl, welche jeweils aus Praxisanforderungen abgeleitet wurden und ggf. auch noch angepasst werden können

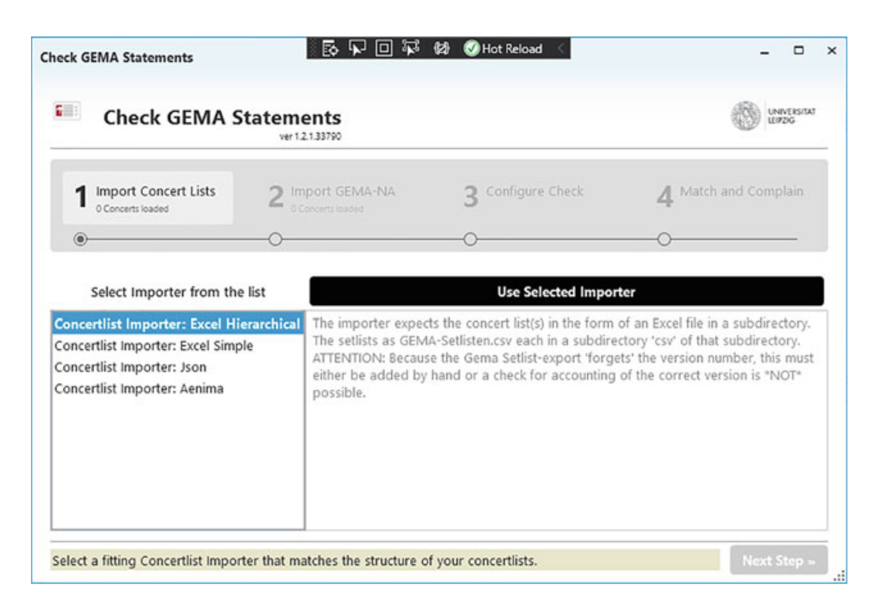


Abb. 6.6 Auswahl des Importmoduls für die Konzertliste

(z. B. welche Spalte der Excel welche Daten enthält). Weiterhin wurde ein modularer Aufbau gewählt, sodass andere Formen des Datenimports, wie bspw. der Import von Daten aus „LibreOffice“ oder einer „Google Tabelle“ problemlos integriert werden können. Die für den Abgleich relevanten Datenfelder sind das Datum der Veranstaltung, sowie die Postleitzahl und der Ortsname des Veranstaltungsortes. Über diese Daten wird im Kern der Abgleich vorgenommen. Diese Daten müssen also zwingend vorliegen.

In dem gewählten Beispiel liegen die Veranstaltungsdaten in einer Exceltabelle vor, die zugehörigen aufgeführten Werke in Form von CSV-Dateien. Letztere, auf den gemeldeten Werken basierende Daten, konnten lange Zeit vom GEMA-Portal heruntergeladen werden. Zu beachten ist, dass dieser Download zum einen nicht korrekt war (die Fassungsnummer des Werkes wurde nicht mit exportiert) und zum anderen dies im aktualisierten Web-Frontend der GEMA inzwischen nicht mehr möglich ist. Nichtsdestotrotz kann dieses Import-Modul auch weiterhin verwendet werden. Die entsprechenden CSV-Dateien müssen nur manuell erstellt werden.

Nach Auswahl des Import-Formats und Angabe des Speicherorts werden die Daten eingelesen. Eine Überprüfung der eingelesenen Daten kann ebenso vorgenommen werden (siehe Abb. 6.7).

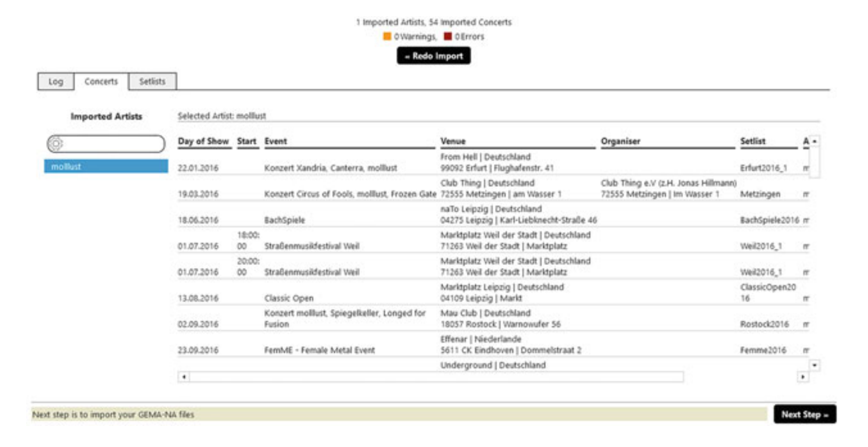


Abb. 6.7 Darstellung der eingelesenen Konzertlisten

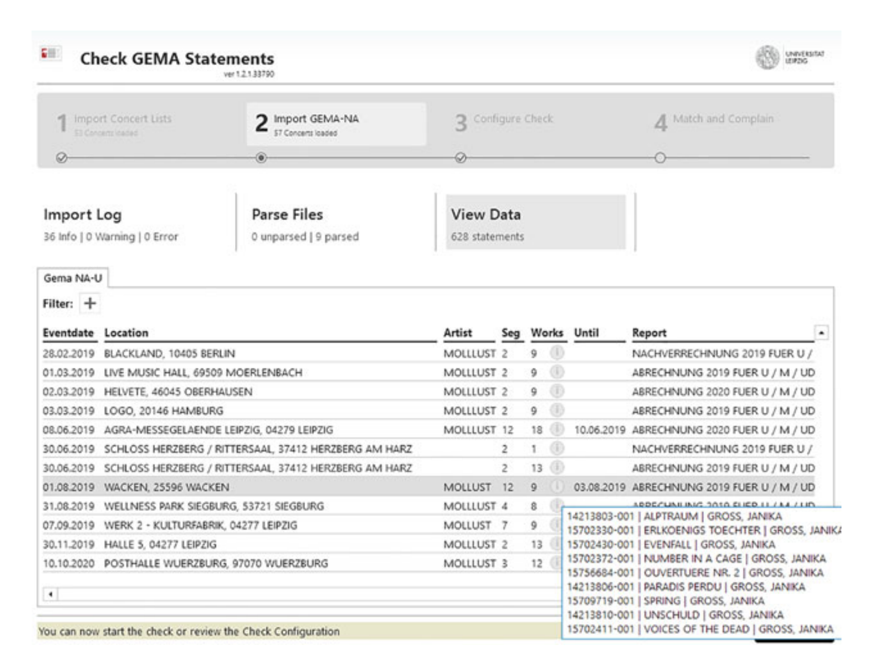


Abb. 6.8 Darstellung der eingelesenen GEMA-NA

6.2.3.2 Import der GEMA NA

Im nächsten Schritt wird/werden die NA-Datei(en) der GEMA eingelesen. Da der Checker bezüglich der Abgleiche zustandslos[5] arbeitet, ist es hier am besten, alle erhaltenen NAs, auch der vergangenen Jahre, einzulesen. So können auch ältere Veranstaltungslisten bearbeitet werden, welche noch nicht abgerechnete Veranstaltungen enthalten. Nachverrechnete Konzerte werden so ebenfalls als abgerechnet markiert, bzw. auch nach mehreren Jahren noch nicht verrechnete Konzerte weiterhin in der Reklamationsliste gehalten. Auch die importierten NAs werden in einer besser lesbaren Form dargestellt, als dies bei der Anzeige im Texteditor möglich wäre (siehe Abb. 6.8).

---

[5] *Zustandslos* bedeutet, dass es keine früheren Daten gibt, die berücksichtigt werden könnten. Der GEMA-Checker arbeitet nicht etwa mit einer Datenbank, die sukzessive um neu eingehende NAs erweitert wird. Der Abgleich ist ein isolierter Prozess, der jedes Mal neu mit Daten gespeist werden muss.

6.2.3.3 Abgleich der Daten

Liegen die Veranstaltungslisten (Solldaten) und die abgerechneten Daten (GEMA NAs) vor, kann der Abgleich beginnen. Dazu hat man die Möglichkeit, festzulegen, in welcher Rolle man sich befindet (Urheber*in oder Verlag) und für wen man die Überprüfung durchführen möchte (siehe Abb. 6.9). Dies ist notwendig, falls im Repertoire auch Werke anderer Urheber*innen sind. Diese sollen natürlich nicht reklamiert werden, da man für diese ja auch keine Tantiemen bekommt und die Daten somit auch korrekterweise nicht in der GEMA NA enthalten sind. Da die Werke aber aufgeführt wurden, sind sie aber dennoch in den Setlisten der Interpret*innen (Solldaten) vorhanden und müssen vom Reklamationsprozess ausgeschlossen werden.

Des Weiteren kann man Informationen wie Namen des/der Reklamierenden und zugehörige GEMA-Mitgliedsnummer angeben, die dann automatisch in die Reklamation eingefügt werden.

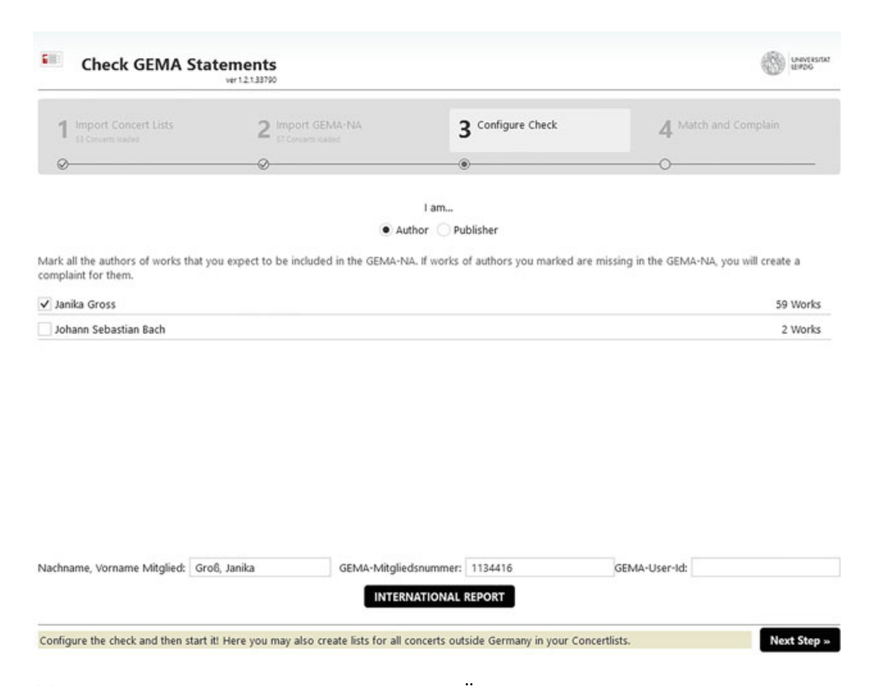


Abb. 6.9 Konfiguration und Durchführung der Überprüfung

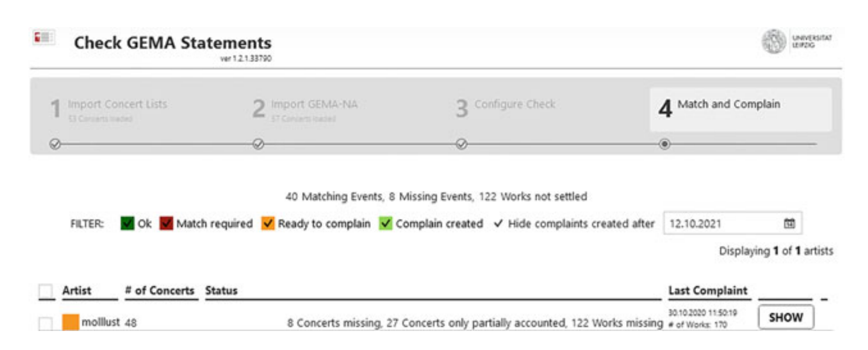


Abb. 6.10 Zusammenfassung der Überprüfung

6.2.3.4 Erstellung der Reklamation

Nach erfolgtem Check wird eine Zusammenfassung der Ergebnisse gegliedert nach den Interpret*innen angezeigt (siehe Abb. 6.10). Je nach Status kann eine manuelle Bearbeitung zwingend erforderlich sein. Erst danach lassen sich die Reklamationen erstellen. Es ist aber in jedem Fall ratsam, sich zumindest einen Überblick über die Ergebnisse zu verschaffen und sie auf Plausibilität zu prüfen.

In der Detailansicht werden dann alle Veranstaltungen aus der Veranstaltungsliste der ausgewählten Interpret*innen mit dem jeweiligen Status angezeigt (siehe Abb. 6.11). Dabei wird der Status der Veranstaltungen farblich hervorgehoben. Mögliche Zustände sind dabei:

- Rot: Veranstaltungen, die eine Userinteraktion erfordern, weil bei der Überprüfung keine eindeutige Zuordnung getroffen werden konnte.
- Gelb: Veranstaltungen, bei denen mit hoher Wahrscheinlichkeit Soll- und Ist-Daten zugeordnet werden konnten und bei denen jedoch mindestens ein Werk nicht abgerechnet wurde.
- Grün: Veranstaltungen, wo alle gemeldeten Werke auch abgerechnet wurden.

Es wird weiterhin angegeben, wie viele Songs abgerechnet und wie viele gemeldet wurden, sowie wie viele Werke zu viel abgerechnet wurden. Eine Angabe wie zum Beispiel 16/18 (+2) bedeutet (siehe Zeile 1 in Abb. 6.11), dass von 18 gemeldeten Werken 16 abgerechnet wurden, jedoch auch 2 zusätzliche Werke von der GEMA abgerechnet wurden.

Soll eine bestimmte Veranstaltung, bzw. die fehlenden Werke der Veranstaltung, nicht reklamiert werden, kann diese explizit von der Reklamation

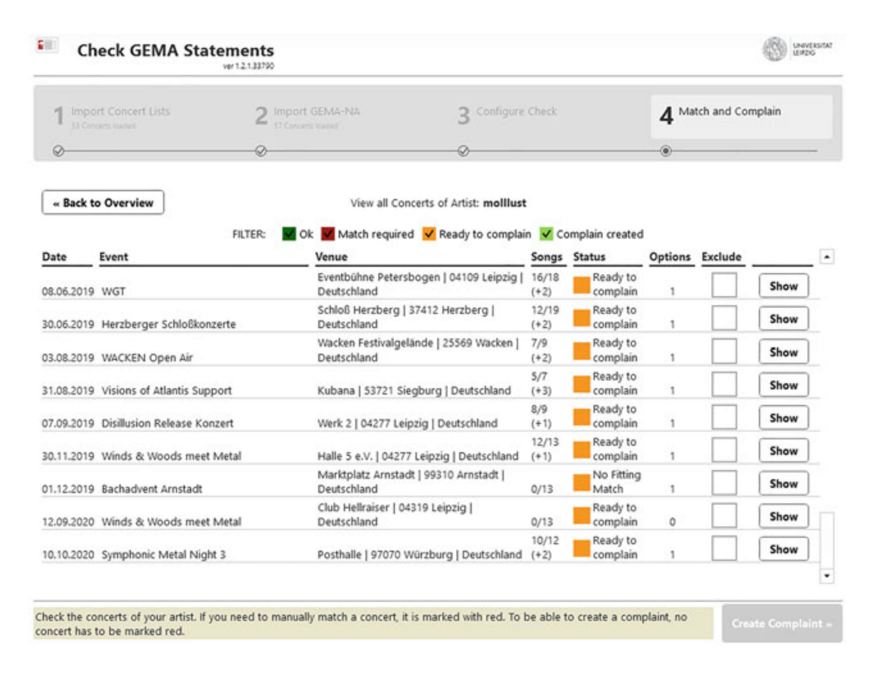


Abb. 6.11 Detailansicht der überprüften Konzerte

ausgeschlossen werden *(Exclude)*. Abschließend ist es möglich, eine Detailsicht des Abgleichs aufzurufen *(Show)*, in der alle zu den Konzerten und gemeldeten bzw. abgerechneten Werken verfügbaren Daten angezeigt werden, um eine Überprüfung bzw. manuelle Zuordnung vornehmen zu können. Denn aufgrund der bereits erwähnten Medienbrüche unterscheiden sich die Angaben der Daten der Urheber*innen teilweise erheblich von denen der GEMA-NA. Das Tool führt dabei die Berechnung einer Matching-Wahrscheinlichkeit zwischen den Angaben zu einer Veranstaltung aus den GEMA-Daten und den Soll-Daten der Urheber*innen durch.

Als erstes wird dazu überprüft, ob die gemeldete Veranstaltung überhaupt geprüft werden soll. Dazu muss diese in Deutschland stattgefunden haben, sie muss innerhalb des gegebenenfalls von den Benutzer*innen eingestellten Überprüfungszeitraumes liegen und die Benutzer*innen dürfen die Veranstaltung nicht explizit von der Überprüfung ausgeschlossen haben. Des Weiteren müssen die Angaben zum Veranstaltungsdatum und dem Veranstaltungsort *(Venue)* zwingend vorhanden sein.

Für eine sichere Übereinstimmung muss das Datum der Veranstaltung innerhalb der von der GEMA abgerechneten Veranstaltung liegen, sowie Postleitzahl und der Name des Veranstaltungsorts zwischen der Soll-Setliste und der NA übereinstimmen. Außerdem müssen mindestens zwei Werke der beiden Setlisten identisch sein, sowie die Startzeiten, falls vorhanden, übereinstimmen. Außerdem darf nur eine Veranstaltung in der GEMA-NA-Liste existieren, welche diese Kriterien erfüllt. Sind diese Bedingungen erfüllt, wäre dieses Konzert im Falle fehlender Werke bereit für eine Reklamation (orange markierte Einträge).

Ist dies nicht der Fall, wird überprüft, ob das Konzert mit der Veranstaltung aus der GEMA-Liste übereinstimmen *könnte*. Dazu wird beim Datum der Veranstaltung aus der GEMA-Liste eine Kulanz von einem Tag nach vorn und nach hinten eingerechnet und es muss maximal ein Werk auf beiden Setlisten übereinstimmen. Aus den anderen vorliegenden Daten, wie der Ähnlichkeit der Namen der Veranstaltungsorte, einer Wichtung verschiedener Kriterien, wie der Übereinstimmung der aufführenden Künstler*innen, der gespielten Werke, der Startzeiten und der Namen der Organisator*innen[6] wird ein sogenannter Konfidenzwert ermittelt, der zwischen 1 % und 100 % liegen kann. Je höher der Konfidenzwert, desto wahrscheinlicher sind beide Veranstaltungen identisch. Eine automatisierte Zuordnung erfolgt dabei aber nicht. Dieser Wert hilft Usern nur bei der dann manuell zu treffenden Entscheidung, ob die mögliche Übereinstimmung eine tatsächliche ist. Ist eine benutzerseitige Zuordnung notwendig, sind die entsprechenden Einträge rot markiert.

Sind alle manuellen Anpassungen erfolgt, kann die Reklamationsliste erstellt werden. Die GEMA stellt dafür eine Excel-Tabelle zur Verfügung, die von den Berechtigten auszufüllen ist. Der Society Statement Checker schreibt die relevanten Daten in diese Vorlage. Dabei wird, entsprechend des Wunsches der GEMA, eine Datei pro Interpret*in erzeugt, die dann an die GEMA geschickt bzw. über ein Web-Frontend der GEMA hochgeladen werden kann.

Der Erfolg der Reklamation ist dabei analog zu den turnusgemäßen Abrechnungen zu überprüfen. Es kann dabei durchaus ein rekursives Vorgehen – die Reklamation der Reklamation (siehe Eingangszitat) – notwendig werden.

[6] Die Vergleiche von Zeichenketten werden dabei mittels Damerau–Levenshtein-Distanz durchgeführt.

6.3 Reklamationen International

Der im vorangegangenen Abschnitt vorgestellte Ansatz zur Überprüfung der Abrechnungen von Livekonzerten ist auf diese Weise jedoch nur für Veranstaltungen möglich, die in dem von der GEMA verwalteten Territorium, also Deutschland, stattgefunden haben. Werden Konzerte im Ausland gespielt, gibt es für die Abrechnung im Prinzip zwei Möglichkeiten.

Die erste Möglichkeit ist, dass das Werk ebenfalls bei der entsprechenden ausländischen Verwertungsgesellschaft angemeldet ist. Dies ist, wie oben dargestellt, bei einer direkten Mitgliedschaft der Rechteinhaber*innen bei der ausländischen Verwertungsgesellschaft der Fall. In diesem Szenario erhalten die Rechteinhaber*innen die Abrechnung von dieser Verwertungsgesellschaft, und zwar zumeist in dem von dieser Gesellschaft präferierten Format. Dieses variiert häufig, teilweise haben Rechteinhaber*innen jedoch die Wahl zwischen verschiedenen Optionen. Die Bandbreite reicht hier von PDF-Abrechnungen, über verwertungsgesellschaftsspezifische Datenformate bis hin zu CRD.

Besteht keine direkte Mitgliedschaft des Rechteinhabers bei dieser Verwertungsgesellschaft, rechnet diese die Aufführung gegenüber der GEMA ab (wenn das Werk dort gemeldet ist). Die GEMA wiederum rechnet die Veranstaltung dann gegenüber den Rechteinhaber*innen ab. Für diese Aufführung gibt es jedoch nur eine Einzelaufstellung (EA) Ausland, die kontraintuitiv zur Bezeichnung eine aggregierte Darstellung der im jeweiligen Land erfolgten Erlöse eines Werkes aufzeigt. Es ist also nur sichtbar, in welchem Land Werk X abgerechnet wurde. Damit ist eine Überprüfung der Vollständigkeit oder gar Plausibilität nicht möglich und auch die Reklamationsmöglichkeiten bei ausreichenden Verdachtsmomenten nur über die GEMA und nur pauschal durch Angabe aller Aufführungen des Werkes möglich.

Eine direkte Mitgliedschaft und Anmeldung der Werke bei der Verwertungsgesellschaft des jeweiligen Landes umgeht zwar den Umweg über die GEMA, führt jedoch nicht zwangsläufig zu einer Verbesserung der Reklamationssituation, da Verwertungsgesellschaften ihre eigenen Formate verwenden, wo im Einzelfall zu prüfen ist, ob diese die für notwendigen Daten enthalten.

So gibt es mit CRD zwar eine von der CISAC entwickelte internationale Spezifikation für die Darstellung der Nutzungen und zugehörigen Tantiemenverteilungen von Werken (siehe Abschn. 5.2), jedoch erlaubt diese in der Regel keine automatisierte Überprüfung der Abrechnungen. Gründe hierfür sind teilweise hinsichtlich der Semantik der Felder nicht standardkonforme Angaben in den Datenfeldern sowie ein nicht ausreichender Umfang der angegebenen Daten.

Shares for filtered work

Record Type	Territory	Exploitation Source Name	Currency	Distribution Category	Quantity	Period or day	Source Society	Right Category
WEP	SWITZERLAND	M4MUSIC 2018	CHF	Live performances	1	24.03.2018	-	PER
WEP	SWITZERLAND	M4MUSIC 2018	CHF	Live performances	1	24.03.2018	-	PER

Abb. 6.12 Angaben zu einer Live-Performance in einer CRD

So wird für die Quelle der Werknutzung *(Exploitation Source Name)* häufig nur ein allgemeiner Name (z. B. der Name des aufführenden Interpreten), das Land der Nutzung, sowie der Nutzungstyp (z. B. Live) angegeben (siehe Abb. 6.12). Die Granularität der Angaben in der CRD-Datei hängt laut Spezifikation davon ab, in welchem Detailierungsgrad die Empfänger*innen die Inhalte empfangen wollen und in welchem Grad die Verwertungsgesellschaft diesen Anforderungen gerecht werden kann. Nach der Spezifikation wäre es zum Beispiel sowohl möglich, jede Live-Aufführung nach Datum und Uhrzeit aufzuschlüsseln, als auch in einem einzigen Datensatz ohne Daten und Uhrzeiten zusammenzufassen. Insgesamt wird jedoch keine detaillierte Aufschlüsselung der Werknutzungen nach Veranstaltungen über Postleitzahl, Name und Ort der Veranstaltung – wie bei der GEMA-NA – ermöglicht. In einer solchen Form ist eine CRD-Datei lediglich zur Information von Rechteinhaber*innen oder zur Erstellung von Abrechnungen von Verlagen gegenüber den von ihnen vertretenen Urhebern nutzbar, für einen (teil-) automatisierter Abgleich wie in den vorigen Kapiteln beschrieben jedoch nicht.

Eine detaillierte Plausibilitätsprüfung, wie in Abschn. 6.2.3 am Beispiel der GEMA dargestellt, ist bei internationalen Werknutzungen damit aufgrund fehlender Daten aktuell nicht möglich. Dies stellt, solange die Abweichungen zwischen den Nutzungsmeldungen und Abrechnungen hoch bleiben, einen signifikanten Nachteil in der internationalen Wahrnehmung von Urheberrechten im Livebereich dar.


BY

7 Arbeiten mit den EDI-Formaten der CISAC

Und das Problem ist ja auch einfach bei dieser CWR-Geschichte: es heißt zwar Common Works Registration aber das ist nirgendswo „common“. Weil egal wo du es machst, es stimmt ja nie für das jeweilige Land. Du musst immer manuell noch was einbauen oder wegnehmen (P4, Absatz 113).

Neben den kreativen Teilen der Wertschöpfungskette in der Musikindustrie geht die Digitalisierung auch an den verwaltungstechnischen Prozessschritten nicht spurlos vorüber. Spannungspunkte entstehen dabei zumeist dort, wo Ambitionen, Innovationen und neue Marktakteure auf etablierte, vorgeprägte und wenig dynamische Strukturen der Musikindustrie treffen. Beispielhaft sei hier das Ende der Aktivitäten zur *Global Repertoire Database* 2014 genannt – ein aus technischer Sicht wertvoller Baustein zur Erreichung von Transparenz, Rechtssicherheit und Effizienz in der Musikwirtschaft, bei dem die Kosten für die Implementierung jedoch zu hoch waren (Kling 2017, S. 246–247).

Aus diesem Grund ist die Arbeit in der Musikindustrie aus IT-Sicht geprägt von geografischen, technischen und rechtlichen Fragmentierungen durch Insellösungen. Insbesondere das immer wichtiger werdende Thema des Datenmanagements stellt ein großes Problem dar, da die Nutzung vieler, unterschiedlicher und teilweise nicht standardisierter Datenformate insbesondere international tätige Verlage vor große Herausforderungen stellt (Lyons et al. 2019).

In diesem Kontext soll das folgende Kapitel einen Blick aus IT-Perspektive auf die Herausforderungen bei der Datenverarbeitung mit Fokus auf Datenformate werfen, verschiedene Lösungsansätze vorstellen, Anregungen geben und Verständnis für die Problematiken fördern.

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_7

7.1 Arbeiten mit den EDI-Formaten der CISAC

Der Austausch von Daten in der Musikwirtschaft geht auf die Anfänge der elektronischen Datenverarbeitung Ende des letzten Jahrhunderts zurück. Dabei legen die an dem Austausch Beteiligten das Format und die Struktur der auszutauschenden Daten fest. Es gibt unterschiedliche Arten und Weisen der Strukturierung der Daten, beispielsweise die Verwendung von Trennzeichen, durch welche die einzelnen Datenfelder voneinander getrennt werden. Die CISAC ist einen anderen Weg gegangen und hat das sogenannte Fixed-Length-Format zugrunde gelegt, welches die genaue Position eines Datenfeldes in der Zeile (dem Daten-Record) festlegt.

Es wurde ein Basisformat geschaffen, das CISAC-EDI-Format, von welchem zumindest ein Teil der weithin in der Musikwirtschaft verwendeten Formate abgeleitet wurden, so beispielsweise das Format zum Austausch von Werkanmeldungsdaten, CWR, oder der Abrechnung von Tantiemen, CRD.

Nach allgemeinen Erläuterungen zur CIS-EDI-Spezifikation (siehe Abschn. 7.1.1) werden im Folgenden zwei konkrete Implementierungen betrachtet, die sich aus unterschiedlichen Richtungen der Verarbeitung der CIS-EDI-Formate nähern. Zunächst wird ein Ansatz vorgestellt, welcher Wege aufzeigt, wie Parser, also Programme zur Verarbeitung von Datenformaten, für die CIS-EDI-Formate anhand von strukturierten Grammatik-Beschreibungen generiert werden können. Dieser Ansatz ermöglicht ein schnelles, komfortables und automatisiertes Erstellen von Programmen zur Analyse und Verarbeitung der Datenformate, bringt aber auch einige Einschränkungen mit sich (siehe Abschn. 7.1.1). Diese Betrachtungen zielen insbesondere auf Softwareentwickler*innen oder Lesende mit hoher IT-Affinität ab.

Als zweiter, alternativer Ansatz zur Verarbeitung der CIS-EDI-Formate wird die Entwicklung zweier Desktopapplikationen vorgestellt. Diese fokussieren im Gegensatz zu dem Parsergenerator als Zielgruppe weniger Softwareentwickler*innen als vielmehr Endanwender*innen. Gleichwohl wird bei der Vorstellung in Abschn. 7.1.3 auch darauf eingegangen, wie aus den Ähnlichkeiten der beiden Datenformate, CRD und CWR, Synergien bei der Implementierung erschlossen werden können, um doppelte Implementierungsaufwände zu vermeiden.

7.1.1 CIS-EDI Spezifikation

CIS ist die Abkürzung für *Common Information System,* welches 1994 von der CISAC eingeführt wurde. Es ist: „Ein gemeinsames Informationssystem, das von

allen CISAC-Mitgliedern genutzt wird, um den Wert der vertretenen Rechte zu erhöhen“[1]. Über das CIS veröffentlicht und aktualisiert die CISAC seitdem Richtlinien und Spezifikationen für verschiedene Formate für den Datenaustausch in der Musikwirtschaft.

Die grundlegende Struktur der EDI-Daten ist dabei ähnlich, unabhängig davon, ob nun Werkanmeldungen (CWR) oder Tantiemenabrechnungen (CRD) beschrieben werden. Diese Gemeinsamkeiten werden im Folgenden dargestellt, für eine detaillierte Betrachtung der Eigenschaften und Eigenheiten der beiden Formate sei auf die Abschn. 4.1.2 und 5.2 verwiesen.

In der EDI-Spezifikation wird beispielsweise festgelegt, dass die zu verwendenden Zeichen dem ASCII-Format entsprechen müssen, bzw. genau genommen auch nur einer bestimmten Teilmenge dieser Zeichen. Diese Teilmenge umfasst bspw. nur Großbuchstaben[2]. Die CISAC hat eine Tabelle speziell dafür erstellt, welche Zeichen in welchem Kontext zu verwenden sind[3]. Hier finden sich auch Inkonsistenzen: so existiert das Euro-Zeichen (€) eigentlich nicht im ASCII-Zeichensatz, jedoch wird dessen Verwendung in Titel-Feldern zugelassen.

Des Weiteren wird der Rahmen einer Transmission, also der Übertragung von Daten per Datei, festgelegt (siehe auch Abschn. 4.1.2). Er besteht aus einem umschließenden Transmission-Header und Trailer und legt die Struktur dieser Records fest. Darin sollen generelle Daten über den Sender und den Zeitpunkt der Erstellung gespeichert werden. Dazwischen gibt es eine Anzahl (1…n) Gruppen, die wiederum durch einen Header und einen Trailer definiert sind und die schließlich die einzelnen Transaktionen beinhalten. Die Struktur der Transaktionen wird dabei von dem jeweiligen Anwendungsfall definiert, besteht jedoch immer aus einem Transaktionsheader sowie einer zu definierenden Anzahl von Transaktionsrecords.

Ein Record umfasst eine Zeile, die Art des Records wird jeweils durch die ersten drei Zeichen definiert. Anhand dieser drei Zeichen kann das verarbeitende System den Typ des Records eindeutig identifizieren. So beginnen die Transmission-Header-Records immer mit den Zeichen „HDR“. Bei Transactions-Records folgen diesen drei Zeichen dann noch acht numerische Zeichen, welche die Nummer der Transaktion innerhalb einer Gruppe definieren. So können zu einer Transaktion gehörende Records leicht identifiziert werden. Dem folgen

[1] Übersetzung durch die Autoren, Quelle: https://www.cisac.org/services/information-services, zuletzt geprüft am 04.05.2022.

[2] All die erwähnten Vorgaben sind im Dokument SR06-2010R5 auf Seite 8 definiert.

[3] Zu finden bspw. im Dokument SR06-1311aR10 *„Standards and Rules working group CIS character set – Appendix a: CIS latin character set“* unter https://members.cisac.org/CisacPortal/consulterDocument.do?id=20865, zuletzt geprüft am 10.05.2022.

acht numerische Zeichen, welche die Reihenfolge der Records in der Transaktion darstellen. Eine Übersicht der gesamten Struktur einer CIS-EDI-Datei zeigt Abb. 7.1.

Außerdem werden die möglichen Feldtypen sowie deren Standardwerte definiert, die von den jeweilig abgeleiteten Spezifikationen zur Beschreibung der Daten verwendet werden können. Weiterhin muss eine abgeleitete Spezifikation die folgenden Angaben zu einem verwendeten Datenfeld vornehmen: Den Namen des Feldes, die Startposition, die Anzahl der Zeichen (wir erinnern uns: Fixed-Length!), das Format, ob Angaben in dem Feld verpflichtend *(mandatory),* freiwillig *(optional)* oder bedingt *(conditional)* erfolgen sollen, sowie die Beschreibung des Feldes.

Abschließend gibt die Spezifikation die genaue Struktur zur Zusammensetzung des Dateinamens an, in welchen ebenfalls, zusätzlich zum Transmission-Header,

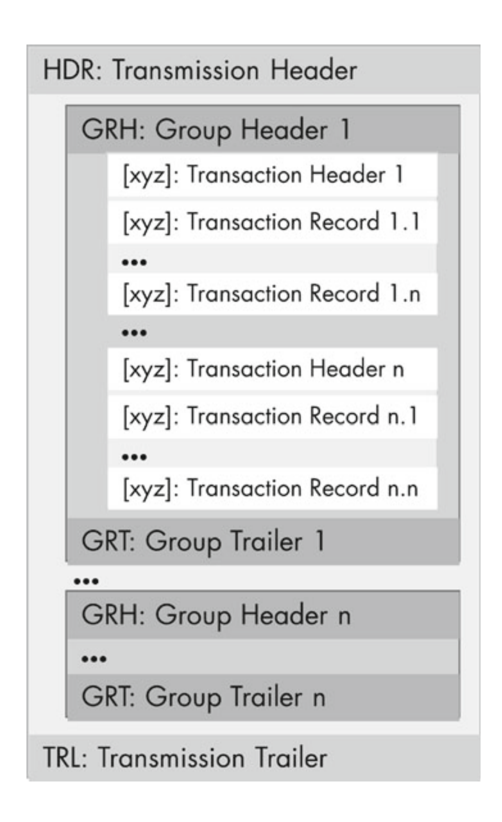


Abb. 7.1 Struktur einer Datei im CIS-EDI Format

Informationen kodiert werden. Diese werden jedoch häufig von den jeweiligen Implementierungen, beispielsweise bei den Verwertungsgesellschaften, nicht berücksichtigt.

Diesem allgemeinen Rahmen folgen, wie bereits erwähnt, etliche Datenformatspezifikationen der CISAC für verschiedene Anwendungsfälle (Werkanmeldung, Tantiemenabrechnungen etc.). Wie Softwarelösungen für diese verschiedenen, aber auf der gleichen Basis fußenden Formate ohne große Redundanz implementiert werden können, wird nachfolgendend diskutiert.

7.1.2 Entwicklersicht: Umsetzung eines Parsergenerators

Während im nachfolgenden Abschn. 7.1.3 eine Software für Endanwender*innen mit grafischer Benutzeroberfläche vorgestellt wird, wird in diesem Abschnitt eine Lösung gezeigt, welche einen stärker technischen Ansatz zur Verarbeitung von CIS-EDI-Formaten verfolgt.

Aufgrund der im vorigen Abschnitt erläuterten strukturellen Ähnlichkeiten dieser Formate bietet sich ein grammatikbasierter Ansatz zur Generierung von Parsern an. Das Vorgehen bzw. sowie auch der Anwendungsfall unterscheidet sich dabei deutlich von Software mit Benutzeroberfläche (siehe Abb. 7.2) und wird im Folgenden genauer erläutert. Zur Illustration wird dabei beispielhaft auf die CWR-Spezifikation zurückgegriffen, obgleich der Ansatz ebenso für CRD-Dateien umsetzbar ist.

7.1.2.1 Voraussetzungen und Zielsetzung

Die genannten Eigenschaften der EDI-Formate sowie die weit verbreitete Nutzung des CWR-Standards sind ein guter Ausgangspunkt für die Automatisierung verschiedener Verarbeitungsschritte. Ein erster Schritt dazu ist die Validierung

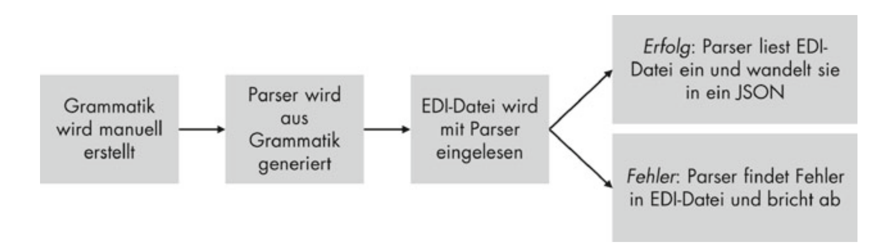


Abb. 7.2 Anwendung des Parsergenerators

von CWR-Werkanmeldungen hinsichtlich der durch den Standard vorgegebenen Syntax und Semantik. Entsprechend der Heterogenität und Schnelllebigkeit der Musikindustrie sollte die zu entwickelnde Software möglichst flexibel einsetzbar und anpassbar sein. Dazu muss sie folgenden Anforderungen genügen:

- *Plattform- und Systemunabhängigkeit:* Die Lösung soll weder von einer bestimmten Plattform wie Windows oder Linux noch von einer eventuell vorhandenen Verlagsverwaltungssoftware abhängig sein. Stattdessen soll eine Lösung angeboten werden, die bei Bedarf auch in andere Software integriert werden kann.
- *Schnelle Anpassbarkeit:* Die CIS-EDI-Formate unterliegen einer ständigen Überarbeitung und Anpassung. Um die Zukunftsfähigkeit der Parser-Lösung zu gewährleisten, muss sie mit geringem Aufwand an neue Spezifikationen angepasst werden können.
- *Änderbar ohne Programmierkenntnisse:* Um einen möglichst niedrigschwelligen Einstieg zu ermöglichen, sollen Änderungen der Validierungsregeln auch ohne bzw. nur mit geringen Programmierkenntnissen möglich sein. Dies erlaubt die flexible Weiterentwicklung auch von Fachabteilungen mit geringen IT-Kenntnissen.

Mit Blick auf die inhärente Struktur des EDI-Formats wurde eine Parser-basierte Lösung gewählt. Diese erlaubt die schrittweise Verarbeitung der Einträge einer CWR-Datei. Um der Anforderung zu genügen, plattform- und systemunabhängig zu sein, wurde ein Generator-getriebener Ansatz gewählt. Dieser ermöglicht die Generierung von Parsern für verschiedene Plattformen und Zielprogrammiersprachen und ist nach einer initialen Konfiguration leicht erweiterbar. Im Folgenden wird zunächst die grundlegende Funktionsweise eines Parsers vorgestellt sowie anschließend die Entwicklungsschritte hin zu dem Parser-Generator dargestellt. Im Zuge dessen wird auch auf die Erweiterbarkeit eingegangen. Abschließend werden Möglichkeiten und Grenzen des Ansatzes diskutiert.

7.1.2.2 Parser und Grammatik

Parser sind in der Informatik ein bekanntes Mittel, um strukturierte Texte zu analysieren und für die Weiterverarbeitung vorzubereiten. Ein Parser arbeitet einen Text zeichenweise ab und erstellt aus diesem Text einen sogenannten Syntaxbaum, der die Elemente des Textes enthält. Ein bekanntes Beispiel dafür sind *HTML*[4]-Parser, welche in allen Browsern vorhanden sind. Diese analysieren den

[4] HyperText Markup Language; https://www.w3.org/html/, zuletzt geprüft am 04.05.2022.

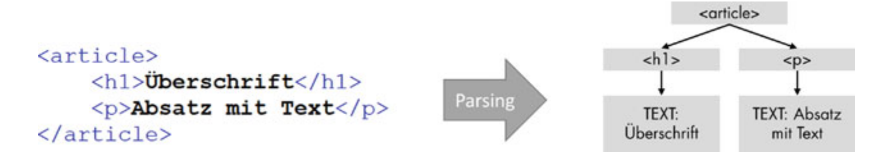


Abb. 7.3 Vereinfachte Darstellung des Parsings von HTML

Text einer HTML-Datei, leiten daraus die HTML-Struktur einer Webseite ab und formatieren die Ausgabe entsprechend der vorhandenen Elemente (siehe Abb. 7.3).

Ziel der Verarbeitung einer CWR-Datei mit einem Parser ist die Validierung der Syntax, d. h. die Prüfung, ob ein gegebener Text den Anforderungen an das CWR-Format entspricht. Um dies zu prüfen ist es notwendig, die textuellen Vorgaben des CWR-Formats aus der Spezifikation in ein maschinenlesbares, automatisiert verarbeitbares Format zu übertragen – die sogenannte Grammatik. Ganz allgemein besteht eine Grammatik aus verschiedenen Regeln, die vorgeben, wie eine valide Kombination von Zeichen aussieht. Ein einfaches Beispiel für eine solche Regel ist die Definition einer Ziffer. Diese kann formal z. B. wie folgt kodiert werden:

- Ziffer <- ´0´ | ´1´ | ´2´ | ´3´ | ´4´ | ´5´ | ´6´ | ´7´ | ´8´ | ´9´

Der linke Teil der Regel enthält den Namen des zu definierenden Elements – das sogenannte *Nichtterminalsymbol;* in diesem Fall *Ziffer.* Der rechte Teil der Regel enthält die Zeichen, aus denen das Symbol gebildet wird (die *Terminalsymbole*). Im gegebenen Fall sind dies die möglichen Ziffern, getrennt durch einen senkrechten Strich, der eine ODER-Verknüpfung darstellt. In komplexeren Grammatiken existieren auch Regeln, die auf der rechten Seite Nichtterminalsymbole enthalten, z. B. die folgende Definition von Zahlen:

- Zahl <- + Ziffer
- Postleitzahl <- Ziffer Ziffer Ziffer Ziffer Ziffer

Hier wird festgelegt, dass eine Zahl aus einer Verknüpfung mehrerer Ziffern besteht, dargestellt durch das Plus-Symbol. Entsprechend der Definition besteht eine Postleitzahl aus genau fünf Ziffern.

Die Grammatik, welche aus der CWR-Spezifikation abgeleitet wurde, enthält eine Vielzahl dieser einzelnen Regeln[5]. Ein beispielhaftes Set von Regeln ist die Definition der ersten Zeile einer CWR, dem sogenannten Header. Dieser ist in der CWR-Spezifikation wie in Tab. 7.1 definiert.

Die darauf basierende Umsetzung dieser natürlichsprachlichen Definition in eine formale Grammatik sieht wie folgt aus:

- TransmissionBegin <- TransmissionHeader ((SenderType SenderIdShort) | SenderIdLong) SenderName EDIVersionNumber CreationDate CreationTime TransmissionDate ?CharacterSet LINEBREAK
- TransmissionHeader <- >HDR>
- SenderType <- >PB> | >SO> | >AA> | >WR>
- SenderIdShort <- {Number{9}}
- SenderIdLong <- {Number{11}}
- SenderName <- {AlphaNum{45}}
- EDIVersionNumber <- >02.00>
- CreationDate <- Date
- CreationTime <- Time
- TransmissionDate <- Date
- CharacterSet <- {AlphaNum{15}}

Im Beispiel wird das Nichtterminalsymbol „TransmissionBegin“ definiert, welches immer mit der Zeichenkette „HDR“ beginnt, anschließend folgt entweder der „SenderType“ und eine neunstellige Zahl oder eine elfstellige Zahl (die „SenderId“). Als nächstes folgt der „SenderName“ (45 Zeichen) und die fixe Zeichenkette „02.00“ (EDI-Versionsnummer). Dem folgen das Erstellungsdatum, die Erstellungszeit der CWR-Datei und das Übertragungsdatum sowie die Definition der genutzten Zeichenkodierung (15 Zeichen).

Das Beispiel zeigt, dass die Grammatik durch die Nutzung sprechender Namen auch von Menschen ohne IT-Hintergrund mit nur wenig Einarbeitungsaufwand verstanden werden kann.

7.1.2.3 Verarbeitung der Grammatik

Die Verarbeitung einer Eingabe mittels des Parsers erfolgt unter Nutzung eines *endlichen Automaten.* Der Automat ist durch die Regeln der Grammatik definiert und verarbeitet die Eingabe zeichenweise. In der folgenden Abb. 7.4 ist die oben gezeigte Regel zur Definition der ersten Zeile als Automat visualisiert:

[5] Die vollständige Grammatik ist unter https://git.sc.uni-leipzig.de/musicbusiness/grammars abgelegt.

Tab. 7.1 Auszug von Angaben zum Record Format aus der CWR Spezifikation v2.1 Revision 8[6]

Field	Start	Size	Fmt	Req	Field Description
Record Type	1	3	A	M	HDR = Transmissionsheader
Sender Type	4	2	A	M	Gibt an, ob der Absender der Datei eine Verwertungsgesellschaft oder ein Verlag ist. Mögliche Werte sind PB = Verlag, SO = Verwertungsgesellschaft (Society), AA = Administrator, WR = Urheber. Wenn die CWR Sender ID (IPNN) länger ist als 9 Ziffern (ohne die zwei führenden „0“), dann soll das Feld Sender Type genutzt werden, um die führenden Ziffern der CWR Sender ID abzubilden (siehe auch Abschn. 8.1.1)
Sender ID	6	9	N	M	Wenn der Sender Type den Wert PB, AA oder WR hat, muss der Absender die ihm zugewiesene CWR IPI Nummer in diesem Feld angeben. Wenn Sender Type gleich SO ist, muss die sendende Verwertungsgesellschaft ihren Society Code eingeben
Sender Name	15	45	A	M	Der Name des Absenders
EDI Standard Version Number	60	5	A	M	Gibt an, welche Version der Header- und Trailerrecords zur Erstellung der Datei verwendet wurde. Dieses Feld muss auf 02.00 für diese Version des Standards gesetzt werden

[6] https://members.cisac.org/CisacPortal/consulterDocument.do?id=37079, zuletzt geprüft am 10.05.2022.

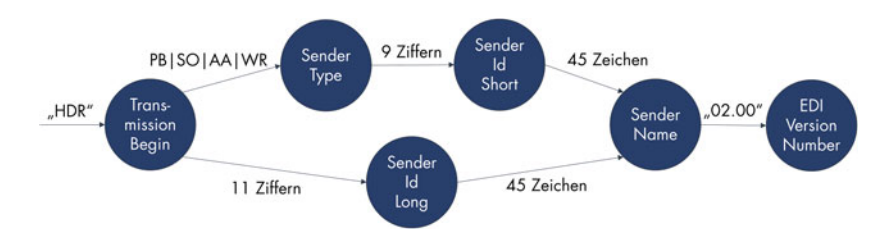


Abb. 7.4 Darstellung der Regel als Automat

Die Zustände des Automaten (Kreise in der Abbildung) sind die Nichtterminale der EDI-Daten, also z. B. „SenderType" und „SenderName". Zustandsübergänge – dargestellt durch einen gerichteten Pfeil zwischen zwei Zuständen – sind die Daten, die aus der Eingabedatei gelesen werden. Eine beispielhafte Abarbeitung der Zeile „HDRSO000000080SUISA[…]02.0020200629" sieht wie folgt aus:

Zunächst wird die Zeichenkette „HDR" gelesen, welche den Automaten in den Zustand „TransmissionBegin" bringt (Abb. 7.5).

Anschließend versucht der Parser das Nichtterminalsymbol „SenderIdLong" aufzulösen, welches aus elf Ziffern besteht. Dies schlägt fehl, da im Eingabetext die Zeichenkette „SO" folgt (Abb. 7.6).

Die zweite Möglichkeit für den Parser an dieser Stelle ist es, die Abfolge „SenderType" und „SenderIdShort" zu prüfen. Dies ist erfolgreich, sodass beide Regeln ausgeführt werden können und der Parser nun die 45 Zeichen des Symbols „SenderName" erwartet (Abb. 7.7).

Als Abschluss in diesem Beispiel wird der „SenderName" und die „EDIVersionNumber" verarbeitet, sodass der Automat erfolgreich abschließt (Abb. 7.8).

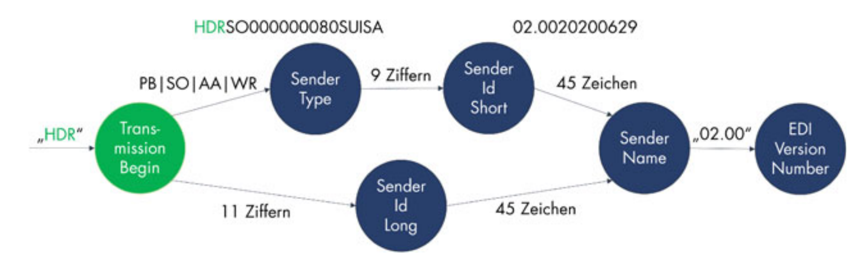


Abb. 7.5 Schritt 1 – Einlesen von „HDR"

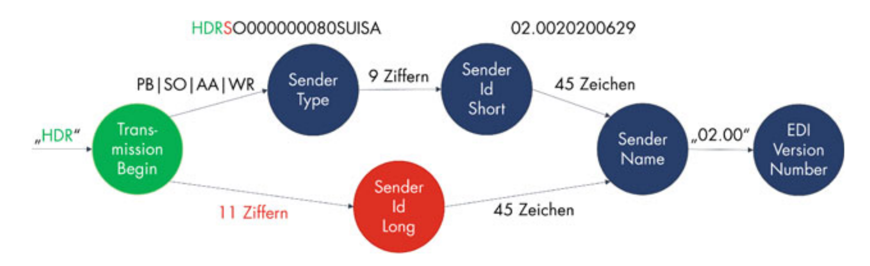


Abb. 7.6 Schritt 2 – Fehler beim Einlesen der SenderIdLong

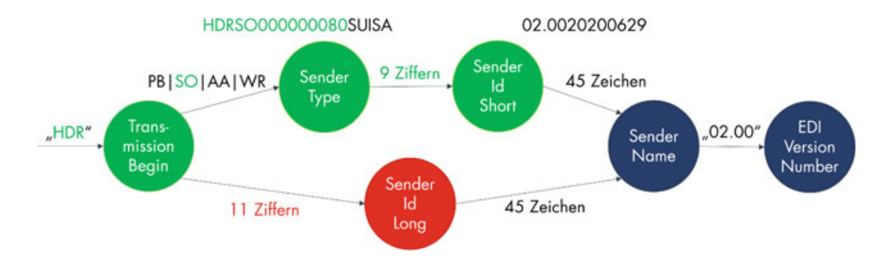


Abb. 7.7 Schritt 3 – Einlesen von SenderType sowie der SenderIdShort

Dies bedeutet, dass die entsprechende Eingabe erfolgreich geparst wurde und valides CWR enthält.

Anhand des Beispiels lassen sich die groben Arbeitsschritte des Parsers nachvollziehen. Dabei wird deutlich, dass beim Fehlschlag eines Parser-Schrittes eine andere Regel gesucht wird, die angewendet werden kann. Gibt es keine andere

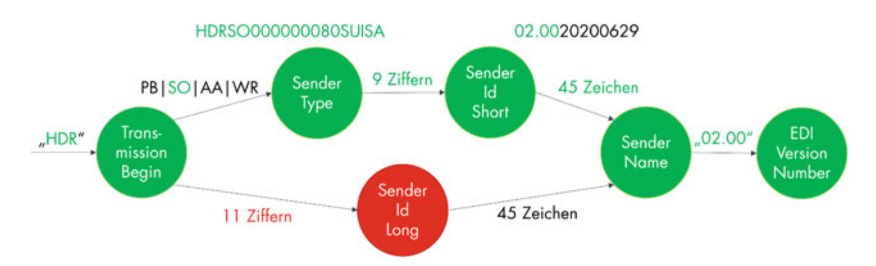


Abb. 7.8 Schritt 4 – Einlesen von SenderName und EDIVersionNumber

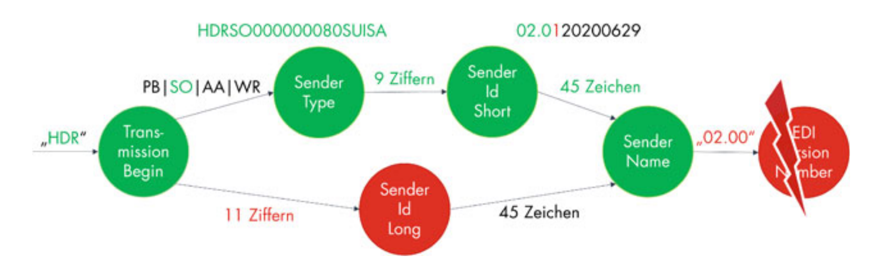


Abb. 7.9 Fehler beim Parsing

mögliche Regel, endet der Parsing-Vorgang mit einem Fehler, z. B. bei einer falschen EDI-Versionsnummer. Im Beispiel in Abb. 7.9 ist in der Eingabe die Zeichenfolge „02.01“ vorhanden, es wird aber „02.00“ erwartet, sodass der Parser keine weiteren Auswertungsschritte vornehmen kann.

7.1.2.4 Generator-Ansatz

Im vorigen Abschnitt wurde die Theorie hinter einer Abarbeitung einer Eingabe mittels eines Parsers gezeigt. Zur Umsetzung dieses Ansatzes wurde eine Softwarelösung entwickelt, die in der Lage ist, Parser auf Basis der CWR-Grammatik zu generieren. Aufgrund der Anforderungen *Schnelle Anpassbarkeit* und *Plattform- und Systemunabhängigkeit,* musste eine Lösung gefunden werden, die flexibel an die jeweiligen Einsatzbereiche angepasst werden kann. Dies umfasst neben der verwendeten Programmiersprache auch Änderungen an der Grammatik, z. B. durch neue CWR-Versionen oder die Implementierung von Parsern für andere CIS-EDI-Formate. Die Art und Weise wie die Spezifikation der Parser vorgenommen wird setzt dabei auch die Anforderung *Änderbar ohne Programmierkenntnisse* um, da die Regeln ähnlich natürlicher Sprache beschrieben werden können.

Um diesen Anforderungen zu genügen, wurde ein generatorbasierter Ansatz verwendet, d. h. es wurde kein spezifischer Parser implementiert, der genau eine Grammatik umsetzt. Stattdessen wurde die Grammatik als Text definiert, aus der mittels des Generators ein Parser für die entsprechende Zielplattform gebaut wird. Als Grundlage dafür wurde der quelloffene Parser-Generator waxeye[7] mit eigenen Anpassungen[8] verwendet. Damit wird die Generierung von Parsern für die Programmiersprachen PHP, Java und JavaScript unterstützt.

[7] https://github.com/waxeye-org/waxeye

[8] https://git.sc.uni-leipzig.de/musicbusiness/parser-generator

Der Generator stellt grundlegende Funktionalitäten wie z. B. die Abarbeitung des endlichen Automaten und Ein-/Ausgaben bereit. Darüber hinaus enthält der Generator ein Modul, welches aus der Grammatik einen Parser in der entsprechenden Programmiersprache erzeugt. Dieser kann dann entweder als alleinstehende Anwendung verwendet oder in eine vorhandene Umgebung integriert werden, z. B. als Webservice oder im Verwaltungssystem des Verlages.

7.1.2.5 Möglichkeiten und Grenzen des Parser-Ansatzes

Durch den modularen Aufbau und die Möglichkeit, Parser für verschiedene CWR-Versionen sowie generell für unterschiedliche CIS-EDI-Formate zu generieren, kann der Generator schnell und einfach an jeweils individuelle Bedürfnisse angepasst werden. Dies umfasst neben einem Wechsel der CWR-Version auch die Integration weiterer EDI-basierter Formate wie z. B. CRD. Hierzu sind nur die Regeln der Grammatik zu aktualisieren, sodass je nach Größe der Änderungen teilweise nur wenige Minuten Zeitaufwand dafür notwendig sind.

Der Parser liefert als Ergebnis eine strukturierte Darstellung der eingelesenen CWR-Datei (sogenannter *Abstract Syntax Tree, AST*). Dieser kann einfach in andere Formate umgewandelt werden, um z. B. eine fixed-length CWR-Datei als JSON auszugeben. Dies ist insbesondere in webbasierten Anwendungen relevant, da diese oftmals JSON schon von Haus aus verarbeiten können, sodass keine weiteren Änderungen notwendig sind.

Die Nutzung des generatorgetriebenen Ansatzes ist allerdings mit einigen Herausforderungen verbunden. Im Gegensatz zu einer Lösung, die direkt auf das CWR-Format angepasst ist, wird mit dem Generator ein generischer Ansatz verfolgt. Dieser kann daher die Performance spezifischer Lösungen nicht erreichen. Insbesondere bei einer großen Grammatik mit vielen Verzweigungen müssen viele Regeln überprüft werden, sodass Performanceverluste zu erwarten sind. Dies hat sich auch bei Tests gezeigt, bei denen die Verarbeitung eines sehr großen CWR-Dokuments (ca. 82.000 Zeilen mit insgesamt 14.146 Werkregistrierungen) etwa 20 min in Anspruch genommen hat.

Wie in Abschn. 7.1.2.3 dargestellt werden die Regeln der Grammatik nacheinander geprüft und die erste passende Regel ausgeführt. Daraus ergibt sich ein erster Optimierungsansatz in der Änderung der Reihenfolge der Regeln, sodass vermutlich oft genutzte Regeln eher geprüft werden. Um die Leistung zu verbessern, kann der Parser weiterhin alle Zeilen eines CWR-Dokuments unabhängig voneinander lesen. Damit lassen sich statt einer großen Grammatik viele kleine Grammatiken nutzen, welche die jeweilige Zeile repräsentieren, z. B. eine Grammatik für den Transaktionsheader; also Zeilen, die mit „HDR“ beginnen. Da die Grammatik weitaus kleiner ist, müssen weniger Regeln geprüft

werden. Durch Anwendung dieses Verfahrens wurde die Verarbeitungszeit auf etwa 160 s deutlich gesenkt. Darüber hinaus lässt sich dieses Vorgehen parallelisieren, sodass mehrere Zeilen auf einmal geprüft werden können, was zu einer weiteren Reduzierung der Abarbeitungszeit führt.

Entsprechend der Darstellung der Funktionsweise bricht der Parser ab, wenn keine weiteren anwendbaren Regeln gefunden werden können. Daher kann bei der Prüfung einer gesamten Datei nur der erste Fehler angezeigt werden. Auch diesem Problem kann durch zeilenweises Einlesen entgegengewirkt werden, sodass zumindest der erste Fehler jeder Zeile identifiziert werden kann.

Mit dem zeilenweisen Einlesen geht einher, dass der Parser zeilenübergreifende Bedingungen nicht prüfen, sondern nur die Syntax einer einzelnen Zeile analysieren kann. Dementsprechend liegt der Anwendungsbereich des Parsers eher in einer ersten Kontrolle der Daten anstatt in einer tiefer gehenden Analyse sowie in der Überführung formal korrekter Daten in andere Datenformate.

7.1.3 Anwendersicht: Umsetzung als Desktopapplikation

Während im vorigen Abschnitt die Erstellung von Parsern und somit eher für generische, die Softwareentwicklung relevante Thematiken besprochen wurden, fokussiert dieser Abschnitt die Entwicklung spezifischer Lösungen für Endanwender*innen. Ebenso wird auch ein anderer technischer Ansatz verfolgt, weshalb auch keine technischen Komponenten wiederverwendet wurden.

Die adressierten Datenformate waren ebenfalls CWR und CRD. Dazu wurden zwei Softwaretools entwickelt. Zum einen ist dies der *CWR-Validator*[9], welcher die CWR-Dateien zur Werkanmeldung auf Korrektheit überprüft. Zum anderen ist dies der *CRD-Viewer*[10], mit welchem Abrechnungsdaten aus CRD-Dateien dargestellt und analysiert werden können.

Neben Vorstellung der Funktionalität der Tools (siehe Abschn. 7.1.3.3 sowie 7.1.3.4) und der Darstellung deren Nutzen für Endanwender*innen wird ebenso auf die Frage eingegangen, wie diese zwei Anwendungen mit unterschiedlichem Aufgabenbereichen (Werkanmeldung und Tantiemenabrechnung) technisch so umgesetzt werden können, dass möglichst viele Synergien aus den Ähnlichkeiten der beiden CIS-EDI-Datenformate CWR und CRD gewonnen werden können, auch ohne dabei auf Ansätze wie Grammatiken zurückzugreifen.

---

[9] https://creativeartefact.org/artefacts/cwr-validator/, zuletzt geprüft am 15.06.2022.

[10] https://creativeartefact.org/artefacts/crd-viewer/, zuletzt geprüft am 15.06.2022.

7.1.3.1 Technische Umsetzung

Die Umsetzung beider Applikationen wurde unter Verwendung des von Microsoft entwickelten *.NET-Frameworks*[11] durchgeführt. Dies ermöglicht eine modulare Umsetzung einzelner Bausteine und eine Verwendung dieser in unterschiedlichen Kontexten, sei es einer Web-*API*[12] oder einer Windows Desktop-Anwendung.

So wurde eine auf *WPF,* einem XML-basierten UI-Framework, basierende Desktopanwendung zur Validierung von CWR-Dateien (CWR-Validator) und eine Anwendung zur Darstellung und Analyse von CRD-Dateien (CRD-Viewer) entwickelt. Ebenso wurden auch zugehörige Web-APIs implementiert, über welche die Funktionalitäten webbasiert und programmatisch zugreifbar sind.

Die Architektur wurde derart gewählt, dass sich die entwickelten Programme direkt in das an der Universität Leipzig entwickelte prototypische Framework zur Arbeit mit Daten aus der Musikwirtschaft *(Music Business Data Manager)* einbinden lassen und dieses damit um die Funktionalität des Imports der entsprechenden Daten (CWR, CRD, IWA-XML…) erweitert wird. Ebenso sollte auf funktionaler Ebene eine Wiederverwendung ermöglicht werden, um redundante Implementierungsaufwände für ähnliche Aufgaben zu vermeiden. Abb. 7.10 gibt eine Übersicht aller Komponenten, deren Funktionen sowie deren Zusammenspiel.

7.1.3.2 Generelle Herangehensweise

Um die Tatsache, dass die einzelnen Datenübertragungsformate (CWR, CRD etc.) von der Grunddefinition des CIS-EDI-Formates abgeleitet wurden, abzubilden, wurde eine Basisbibliothek entwickelt, welche diese grundlegenden Strukturen abbildet, sowie die sich daraus ergebenden funktionellen Abläufe festlegt. Es werden außerdem Basisklassen geschaffen, die von der Implementierung der jeweiligen Spezifikation verwendet werden können, um die Funktionalitäten der entwickelten Basisbibliothek zu nutzen.

Eine wichtige Funktion ist dabei die Abbildung zusätzlicher Informationsquellen der CISAC, wie zum Beispiel die Liste der Sender-IDs, die Codes für die Zuordnung der Territorien oder die Lookup-Tabellen, in denen der Wertebereich für bestimmte Datenfelder angegeben ist[13]. Diese Daten wurden einheitlich repräsentiert und über Schnittstellen für Implementierungen der jeweiligen Spezifikationen verfügbar gemacht.

---

[11] https://docs.microsoft.com/de-de/dotnet/, zuletzt geprüft am 04.05.2022.

[12] Application Programming Interface; deutsch: Anwendungsprogrammierschnittstelle.

[13] Die Dokumente sind im CISAC Portal abrufbar. Bspw. sind die CWR-Spezifikation und verwandte Dokumente unter https://members.cisac.org/CisacPortal/documentPack20.do?method=detail&id=16 verfügbar, zuletzt geprüft am 15.06.2022.

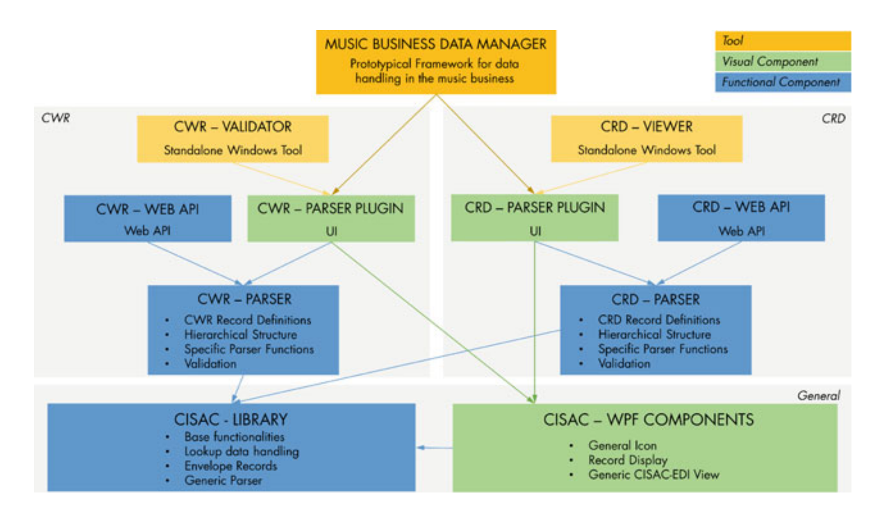


Abb. 7.10 Architektur der Softwarekomponenten

Es wird weiterhin ein Datentyp zur Verfügung gestellt, in dem die Ergebnisse des Parsens einer CISAC-EDI Datei intern gespeichert werden kann. Dies hat den Vorteil, dass weitere, unspezifische Funktionalitäten, wie bspw. die Validierung der Datenformate, generalisiert und für alle folgenden Implementierungen zur Verfügung gestellt werden können. Darin werden unter anderem Informationen zur geparsten Datei, eine sequentielle Liste aller Records oder eine Liste aller beim Parsen aufgetretenen Fehler oder Warnungen gespeichert. Da die Struktur der CIS-EDI Formate „quasi-hierarchisch" ist[14], wird außerdem die Struktur einer verschachtelten Hierarchie angelegt, auf welche ebenso im Ergebnisdatentyp verwiesen wird.

Um bei der Form der Eingabe der Daten flexibel zu sein, wird ein mehrschichtiger synchroner und asynchroner Parser zur Verfügung gestellt, dem man die Daten entweder in Form eines vollständigen Dateinamens, eines Datenstreams oder einer Liste aller Zeilen dieser Datei übergeben kann. Davon abhängig werden die Daten aufbereitet und schließlich als Liste von Zeichenketten, welche die einzelnen Zeilen der Datei repräsentieren, dem generalisierten Parser übergeben.

Im ersten Schritt wandelt dieser jede der Zeilen in den entsprechenden Datentypen, der dem Recordtypen der Zeile entspricht, um. Dies wird möglich,

[14] Die Hierarchie wird über Regeln aus den rein sequentiellen Zeilen der Ursprungsdatei gebildet.

da die Grundstruktur eines Records in der Basisbibliothek definiert wird. Die Implementierung der Spezifikation muss lediglich von dieser definierten Basisklasse ableiten und so den Datentypen für jeden Recordtypen zu erstellen. Der generalisierte Parser kann über eine *Reflection*[15] die in der Spezifikationsimplementierung erstellten Klassen ermitteln und anhand der ersten drei Zeichen der Zeile ein Objekt der passenden Klasse initialisieren. Jede Eigenschaft einer Klasse wird einem Record-Feld zugeordnet. Weiterhin muss jede Eigenschaft der Klasse mit Attributen[16] versehen werden, aus denen der Datentyp, die Position, sowie Pflicht/Optionalität des zugehörigen Feldes des Records hervorgeht. Mit diesen Informationen kann der generalisierte Parser aus den als Zeichenkette vorliegenden Records die Instanz des dazugehörigen Datentypen automatisch generieren.

Im Anschluss werden Transmission- und Group-Records geparst und damit die untersten Hierarchieebenen der Transformation erstellt. In diese werden dann die einzelnen Transaktionen eingefügt. In diesem Zuge wird die Aufgabe des Parsens für das spezielle Format in der Implementierung der Spezifikation aufgerufen. Damit kann jede Transaktion als hierarchische Struktur im Ergebnisdatentypen abgelegt werden.

Zum Abschluss wird die Validierung der geparsten Daten vorgenommen und gefundene Verstöße gegen die Spezifikation in einem entsprechenden Datenobjekt abgelegt. Dabei werden zum einen die Korrektheit des Datentypen, bzw. des Datenbereiches überprüft, zum anderen wird die von jedem abgeleiteten Datentypen, der einen Record darstellt, zu implementierende abstrakte Funktion aufgerufen, in der dann die individuelle, Record-spezifische Validierung anhand der in der jeweiligen Spezifikation angegebenen Validierungskriterien vorgenommen wird.

Der Ergebnisdatentyp, der alle prozessierten Daten enthält wird daraufhin weitergegeben und kann je nach Anwendungsfall individuell weiterverarbeitet werden.

7.1.3.3 Praxisbeispiel 1 – Der CWR-Validator

Das CWR-Format wird verwendet, um die Registrierung bzw. Änderung der Daten eines musikalischen Werkes zwischen den beteiligten Verlagen und den

[15] In der objektorientierten Programmierung können Reflections dazu verwendet werden, Informationen über die Klassen zur Laufzeit abzufragen, aus denen Objekte erstellt werden sollen.

[16] Während im üblichen Sprachgebrauch die Bezeichnungen „Eigenschaft“ und „Attribut“ synonym verwendet werden, sind Attribute in der Programmiersprache C# quasi Meta-Eigenschaften.

Verwertungsgesellschaften abzubilden (siehe auch Abschn. 4.1.1). Dazu müssen die Verlage, die neue Werke anmelden oder bestehende ändern wollen, eine entsprechende CWR-Datei erstellen und diese an die gewünschte Verwertungsgesellschaft schicken. Fehler in diesen Dateien können negative Folgen, beginnend von Verzögerungen im Ablauf bis hin zu fehlerhaften Werkanmeldungen haben – mit damit jeweils verbundenen wirtschaftlichen Einbußen. Es ist für die Verlage also unerlässlich sicherzustellen, dass eine reibungslose Verarbeitung der gesendeten CWR-Dateien stattfindet. Ein naheliegender Ansatz ist dabei die Konformität zur vorgegebenen Spezifikation sicherzustellen.

Zu diesem Zweck wurde der CWR-Validator entwickelt, welcher mit Hilfe der von der Basisbibliothek zur Verfügung gestellten Funktionalitäten eine CWR-Datei einlesen kann und anschließend die gefundenen Validierungsmeldungen in übersichtlicher Form anzeigt und es Nutzer*innen ermöglicht, sich direkt zum betroffenen Datensatz zu navigieren. Dieser wird dann mithilfe einer ebenfalls generalisierten, selbstentwickelten Bibliothek zur deutlicheren Visualisierung von Transaktionen und der darin enthaltenen Records dargestellt, um den Benutzer*innen direkt das oder die problematischen Felder zu visualisieren (siehe auch Abb. 7.12).

Wie in Abb. 7.11 dargestellt, werden die Validierungsergebnisse dabei nach der Typ der Validierungsmeldung zusammengefasst, um die Übersichtlichkeit zu erhöhen. Für jeden Validationsmeldungstyp wird auf die *Validation-ID* der Vorgabe verwiesen, die verletzt wurde und eine kurze Erläuterung angezeigt *(Rule).* Ebenso können dann die spezifischen Transaktionen, die die jeweilige Meldung

Validation-ID	Rejection	Rule	# of Messages
Format-FLV-7	Field	Date fields have to contain '0'-characters if set to empty	7030
Format-FLV-12	Field	Numeric fields have to contain '0'-characters if set to empty	4348
SWT-RLV-1	Transaction	If the Inclusion/Exclusion Indicator is 'I', at least one of PR Collection Share, MR Collection Share, or SR Collection Share must be greater than zero.	64
SPT-RLV-1	Transaction	If the Inclusion/Exclusion Indicator is 'I', at least one of PR Collection Share, MR Collection Share, or SR Collection Share must be greater than zero.	54
NWR/REV/ISW/EXC-TLV-20	Transaction	If Version Type is equal to 'ORI', there cannot be an SWR or OWR record that contains a Writer Designation Code equal to 'AR' (Arranger), 'AD': (Adapter), 'SR' (Sub-Arranger), 'SA' (Sub-Author), or 'TR' (Translator). (TR)	12
SPU/OPU-RLV-3	Transaction	If Publisher Type is equal to 'SE' or 'AM' or 'PA' or 'ES', Ownership Shares must be equal to zero.	5
NWR/REV/ISW/EXC-TLV-9	Transaction	The total ownership shares for all writers and publishers for each right must total either 10000 (100%) plus or minus 00006 (0.06%) or 00000 (0%). (TR)	3
HDR-FLV-5	File	If Sender Type is equal to PB, Sender Name must match the name on the corresponding entry in the CWR Sender ID and Codes Table.	1

Abb. 7.11 Anzeige der Validierungsergebnisse

Abb. 7.12 Darstellung einer Transaktion

produziert haben, angezeigt und es kann direkt zur Detailanzeige der jeweiligen Transaktion gesprungen werden.

Die Transaktion wird in Form von aufklappbaren Zeilen, die den jeweiligen Record enthalten, dargestellt (siehe Abb. 7.12). Wenn für einen Record eine Validierungsmeldung vorliegt, wird diese ebenfalls unterhalb der Kopfzeile des Records dargestellt. Die einzelnen Felder des Records werden aufgeteilt und mit Feldnamen und Feldinhalt dargestellt, wobei zur besseren Übersichtlichkeit Leerzeichen durch Punkte ersetzt werden[17]. In der Validierungsmeldung wird zum einen die verletzte Regel dargestellt und zum anderen der Grund der Verletzung. Außerdem werden beim Bewegen des Mauszeigers auf die Validierungsmeldung das oder die betroffenen Felder, soweit eine eindeutige Zuordnung der Validierungsmeldung zu einem Feld möglich ist, hervorgehoben. Auf diese Art und Weise wird es den Benutzer*innen ermöglicht, ein genaues Bild des Auslösers der Validierungsmeldung zu bekommen und diesen in seinen Daten zu beheben (siehe Abb. 7.13).

Ein Problem, welches in der praktischen Anwendung des Validators aufgefallen ist, ist der Umstand, dass sich Verwertungsgesellschaften und andere Akteure nicht in jedem Fall vollständig an die Spezifikation halten. So meldet der Validator sehr häufig Verstöße gegen die Spezifikation, die aber im praktischen Einsatz nicht relevant sind, weil sie von den Verwertungsgesellschaften ignoriert, bzw. die Daten nicht der Spezifikation entsprechend behandelt werden. Hinzu kommt, dass jede Verwertungsgesellschaft andere Regeln ignoriert bzw.

[17] Dies ist insbesondere relevant, da Fixed-Length Datenformate nicht robust gegenüber zusätzlich eingefügten Zeichen sind. Ein zusätzliches Leerzeichen zu Beginn eines Records verschiebt alle weiteren Felder dieses Records und wird höchstwahrscheinlich zu Validierungsproblemen führen.

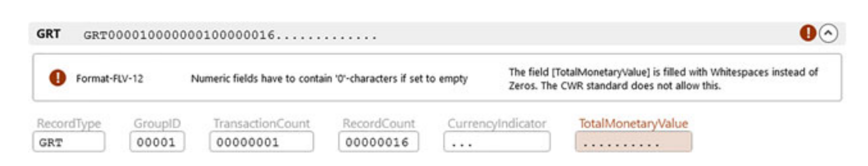


Abb. 7.13 Anzeige einer Validierungsmeldung

Ausnahmen zulässt. Aus diesem Grunde wurden individuelle Filter implementiert, durch welche die akzeptierten Verstöße ausgeblendet werden können. Diese Filter können je Empfänger*in, wie z. B. pro Verwertungsgesellschaft, individuell konfiguriert werden.

Über den in Abb. 7.14 gezeigten Dialog können einzelne Validierungsmeldungen ausgeblendet werden. Diese erscheinen dann weder in der Liste aller Validierungsmeldungen noch bei den betroffenen Records. Es wird jedoch ein Hinweis eingeblendet, wenn der Record eine ausgeblendete Validierungsmeldung enthält. Damit wird die Übersichtlichkeit und Nutzbarkeit wesentlich erhöht, da man sich dadurch nur relevante Meldungen anzeigen lassen kann.

Da, wie schon erwähnt, die Art der akzeptierten Verstöße bezüglich der Spezifikation von Verwertungsgesellschaft zu Verwertungsgesellschaft unterschiedlich ist, wurde zusätzlich die Einrichtung von *Filter-Presets* ermöglicht, um die Besonderheiten der einzelnen Verwertungsgesellschaft oder anderer Datenempfänger abspeichern und einfach wieder abrufen zu können (siehe Abb. 7.15). Zum einen wurde begonnen, aus gesammelten Erfahrungen sogenannte *Factory-Presets*

Filter Validation Messages

Configure custom filter or select preset

Show	Validation ID	Rejection	Rule	#
✓	PWR-FLV-1	Transaction	Publisher IP # must be entered and it must match an Interested Party # entered on a preceding SPU record indicating an original publisher or income participant.	3
✓	Format-FLV-12	Field	Numeric fields have to contain '0'-characters if set to empty	2
✓	HDR-FLV-12	File	If the Sender Type is PB, the Sender ID must be for an approved CWR participant.	1
✓	HDR-FLV-3	File	If Sender Type is equal to PB, WR, or AA, Sender ID must be entered and must match the assigned entry in the CWR Sender ID and Codes Table.	1
✓	HDR-FLV-5	File	If Sender Type is equal to PB, Sender Name must match the name on the corresponding entry in the CWR Sender ID and Codes Table.	1
✓	SWT-FLV-2	Transaction	The Interested Party # must be entered and must be equal to the Interested Party # on the previous SWR record.	1
✓	PWR-FLV-5	Record	Writer IP # must be entered and it must match the Interested Party # entered on the preceding SWR record.	1

Abb. 7.14 Dialog zur Filterung der Validierungsnachrichten

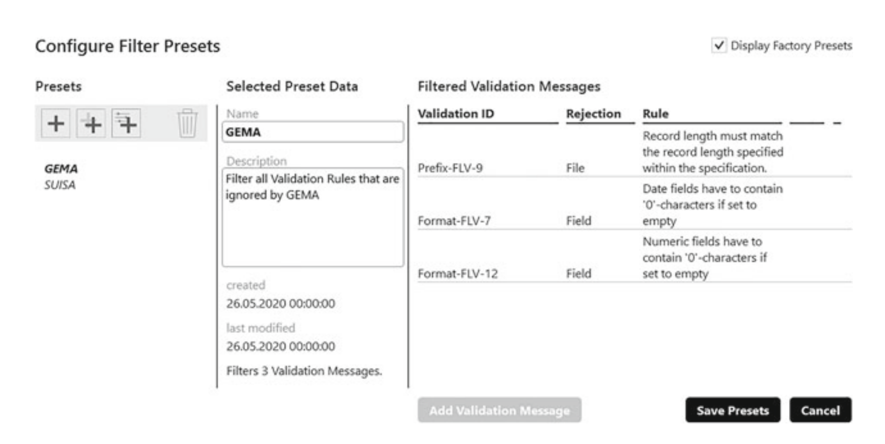


Abb. 7.15 Erstellung von Filter-Presets

anzulegen, in denen die bekannten, von der jeweiligen Verwertungsgesellschaft ignorierten, Validierungsregeln abgespeichert sind. Ebenso können aber auch eigene Presets angelegt und Preset-Einstellungen kopiert werden. Dadurch ist es möglich, dynamisch auf eventuelle zukünftige Änderungen oder bislang unbekannte Datenempfänger mit eigenen Interpretationen der Spezifikation zu reagieren.

7.1.3.4 Praxisbeispiel 2 – Der CRD-Viewer

Das ebenfalls auf der CIS-EDI-Spezifikation basierende CRD-Format wird von den Verwertungsgesellschaften u. a. dafür genutzt, um Verlagen die für die von ihnen vertretenen Urheber*innen ausgeschütteten Tantiemen zu melden. Im Gegensatz zum CWR-Format werden Redundanzen in den Informationen zu den beteiligten Parteien durch referenzierbare Datensätze vermieden, dies verringert jedoch die Lesbarkeit des Formates. Da es für das CRD-Format (siehe auch Abschn. 5.2) bisher keinen allgemein verfügbaren Viewer gibt, wurde aufbauend auf der Basisbibliothek zum Parsen von CIS-EDI-Formaten mit dem CRD-Viewer ein entsprechendes Programm als Desktop-Anwendung entwickelt.

Dazu wurde zunächst ein Modul entwickelt, welches die datentechnischen Aufgabenstellungen abdeckt. Durch die bestehende Struktur war es ausreichend, die Beschreibung der Records aus der Spezifikation in Klassen, Eigenschaften und Attribute zu übersetzen, sowie die *Parse*-Funktion für die speziellen Hierarchieebenen umzusetzen. Des Weiteren wurden für das CRD-Format spezifische

Lookup-Tables eingebunden, sowie der *Validation-Manager* aus der CISAC-Library (siehe Abb. 7.10) leicht angepasst, da das Ziel der Anwendung nicht die Validierung der Daten war.

Darauf aufbauend wurde eine Visualisierung umgesetzt, die so weit wie möglich an Design und Usability des CWR-Validators angelehnt wurde. Dadurch ließen sich zum einen einige UI-Elemente wiederverwenden, zum anderen stellt dies eine gute Grundlage zur potenziellen Entwicklung weiterer Programme, die sich mit CIS-EDI-Formaten befassen, dar.

Nachdem die CRD-Datei bzw. Dateien – es kann vorkommen, dass zu einer Abrechnung mehr als eine CRD-Datei verschickt wird – erfolgreich eingelesen wurden, wird als erstes eine allgemeine Übersicht der grundlegenden Daten der Datei(en) angezeigt (siehe Abb. 7.16). Zusätzlich können

a) Informationen zu den beteiligten Künstlern bzw. Verlagen (Interested Party),
b) Informationen zu den verschiedenen Quellen, aus denen die Tantiemenzahlungen erzielt wurden (Exploitation Source),
c) sowie eine Übersicht der Werke, für die eine Auszahlung in der geladenen Datei vorliegt (Reported Work)

angesehen, die Tantiemenzahlungen nach diesen gefiltert und in der Detailansicht analysiert werden.

In der Detailansicht der Tantiemen (siehe Abb. 7.17) werden nun Informationen zu den einzelnen Tantiemenzahlungen aufgeführt. Dabei werden die über ein halbes Dutzend unterschiedlichen Tantiemenarten (Performance, Verkäufe,

Import Log
0 errors, 0 warnings
View CRD Data
31 transactions
Raw CRD
31 transactions
Export data
Export CRD-Data in various formats

Overview Details
General Information about this CRD file

Recipient:	TEST THE MUSIC MUSIKVERLAG XXX, CHF	Right Category:	Mechanical
Period:	01.01.2013 - 31.12.2019	Currency:	
Sender:	SUISA	Creation:	12.06.2020
Work Exploitation Sum (netto):	33,67	Performance (brutto):	0,00
Audiovisual (brutto):	0,00	Recording (brutto):	43,81
Non royalty Source:	0,00	Non royalty Remitting:	0,00
Adjustment:	0,00	Ad hoc:	2,36
Return Error:	0,00		

Interested parties in this file
Exploitation Sources in this file
Reported works in this file

Abb. 7.16 Allgemeine Informationen zur CRD-Datei

usw.) in einer Tabelle zusammengefasst. In den CRD-Daten ist eine Vielzahl von Details enthalten, woraus eine sehr große Anzahl möglicher Spalten resultiert mit entsprechenden Herausforderungen bezüglich Darstellbarkeit. Aus diesem Grund wurde ein zweischichtiges Filtersystem entwickelt. Zum einen werden automatisch alle Spalten ausgeblendet, in denen für die angezeigten Datensätze keine Werte stehen, zum anderen können Nutzende über einen Dialog auswählen, welche Spalten (nicht) angezeigt werden sollen (siehe Abb. 7.18).

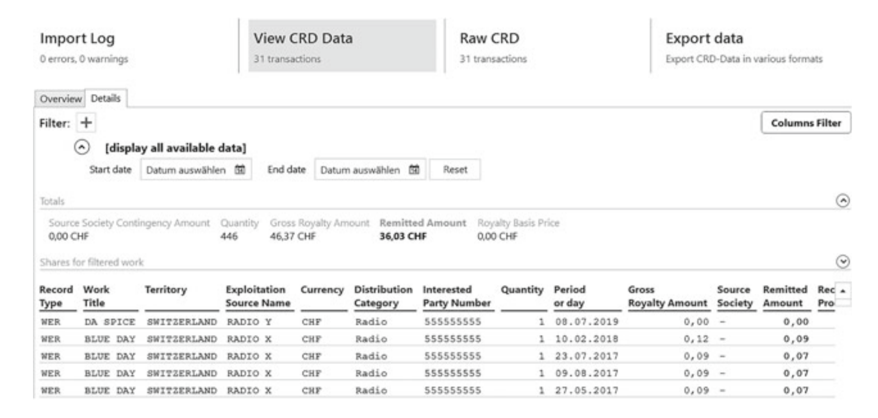


Abb. 7.17 Detailansicht der Tantiemen

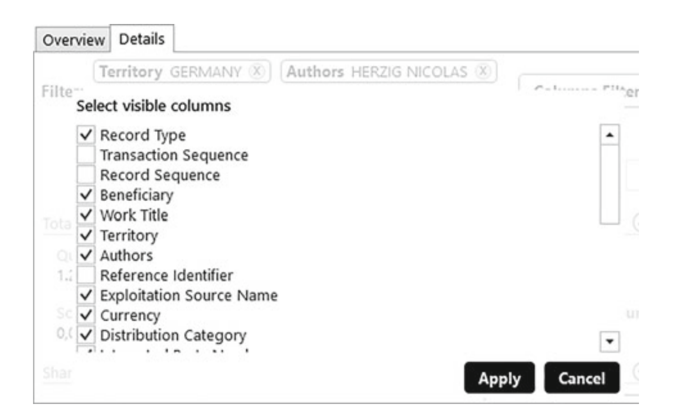


Abb. 7.18 Filterung der Datensätze

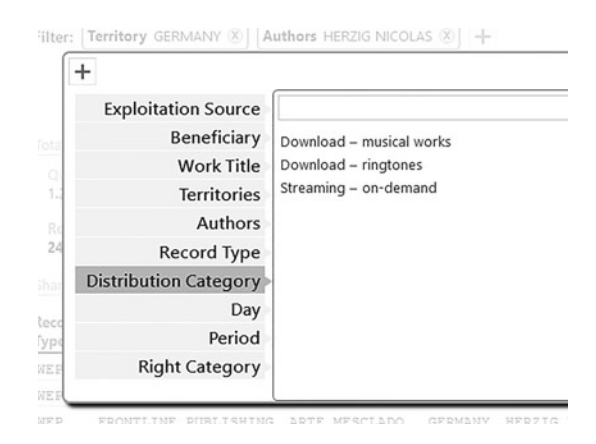


Abb. 7.19 Filterdialog

Weiterhin können die angezeigten Datensätze nach verschiedenen Kriterien gefiltert werden (siehe Abb. 7.19). Es können auch mehrere Werte für die gleiche Kategorie ausgewählt werden, diese werden dann mit einer ODER-Verknüpfung kombiniert. Zusätzlich dazu lässt sich über „Start date" und „End date" der Zeitraum angeben, für den die Datensätze angezeigt werden sollen.

Für alle gefilterten Datensätze erfolgt eine Summierung der Tantiemen, deren Ergebnis über der Tabelle angezeigt wird. Dabei soll einfach abzulesen sein, wie hoch die Gesamtsumme der auszuschüttenden Tantiemen für die Filtereinstellungen ist, wie viel Steuern und Kommission von der ausschüttenden Verwertungsgesellschaft sowie der Ursprungsgesellschaft[18] einbehalten wurden und wie hoch die Summe ist, die schließlich an die Berechtigten ausgezahlt wurde.

Um die Weiterverarbeitung der Daten, beispielsweise in Excel, zu ermöglichen, können die gefilterten Detaildaten über einen Export als kommaseparierte Textdatei (CSV) gespeichert werden.

Ist der Filter auf ein Werk gesetzt, werden zusätzlich die Informationen zur Aufteilung der Urheber- bzw. Verlagsrechte angezeigt, auf deren Basis die Aufteilung der Tantiemen erfolgt ist. Für Verlage ist dies ein wichtiges Kriterium, da teilweise nicht erkennbar ist, ob die Verwertungsgesellschaft dem Verlag nur die ihm zustehenden Tantiemen oder aber ebenfalls die Tantiemen der von ihm vertretenen Urheber*innen überwiesen hat, welche dann ggf. weiterzuleiten wären. Anhand der Verteilung der Anteile des gefilterten Werkes wird jedoch ersichtlich,

[18] Falls die Tantiemen aus einem nicht von der ausschüttenden Verwertungsgesellschaft vertretenen Gebiet stammen.

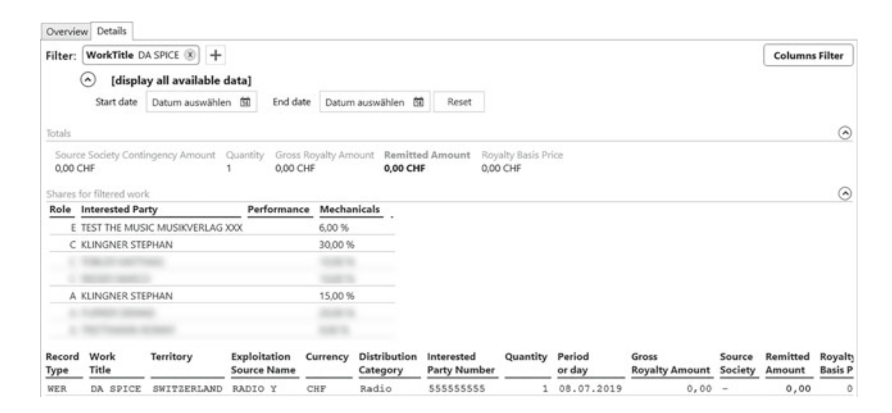


Abb. 7.20 Anzeige der Werkbeteiligungen, auf deren Grundlage die Tantiemenaufteilung berechnet wurde

auf welcher Basis die Verwertungsgesellschaft die Abrechnung durchgeführt hat (siehe Abb. 7.20).

7.1.3.5 Fazit

Gemein ist beiden beschrieben Programmen, dass die Rohdaten in einer semantisch unabhängigen, strukturierten Form dargestellt werden können. Die oberste Ebene stellt dabei die Darstellung des „Envelope" der Transaktionen dar, welcher durch die Definition in der CIS-EDI-Spezifikation bei allen darauf basierenden Daten gleich ist.

Neben der strukturierten Darstellung der den Envelope betreffenden Records (in Abb. 7.21 wird der Inhalt des ersten Group-Header angezeigt), können auch die in der jeweiligen Gruppe vorhandenen Transaktionen ausgewählt und dargestellt werden.

Aus dieser Liste kann nun eine Transaktion ausgewählt und alle zugehörigen Records betrachtet werden. In dem in Abb. 7.22 dargestellten Beispiel handelt es sich um die „MWN"-Gruppe, welche alle Werke der Abrechnung einer CRD-Datei enthält.

In der Detailansicht werden schließlich alle zur Transaktion zugehörigen Records angezeigt (Abb. 7.23). Dabei kann jeweils ein Record „aufgeklappt" werden, sodass die nach Datenfeldern aufgeteilten Feldinhalte angezeigt werden. Dies kann im Falle technischer Fragestellungen interessant sein, bspw. wenn Unklarheiten über Detaildaten bestehen, die anhand der Zusammenfassung nicht

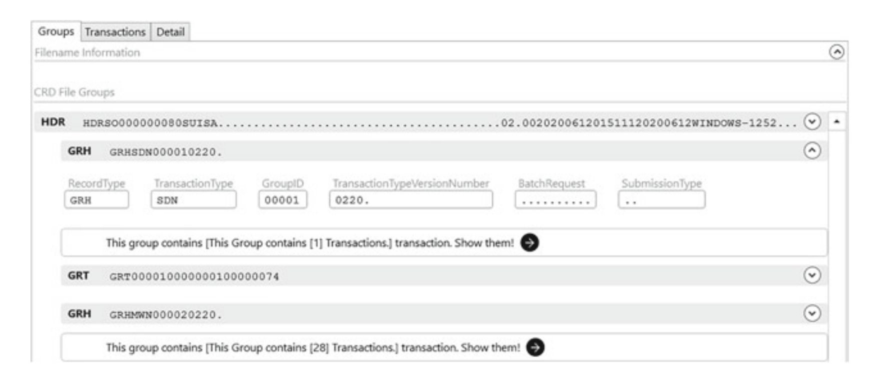


Abb. 7.21 Envelope von CIS-EDI Daten

Groups | Transactions | Detail

Group [MWN] selected. Display transaction contained in this group.

MWN MWN0000000000000000000000444444444DA.SPICE....................................
MWN MWN000000010000000000000498525109BLUE.DAY....................................
MWN MWN000000020000000000000533928046HEHOES....................................
MWN MWN000000030000000000000548302359DAS.SOLLS....................................
MWN MWN000000040000000000000551642265WER.HAT.DIE.MUTZE..........................
MWN MWN000000050000000000000552881922I.LIKE.WHAT.YOU.WANT........................

Abb. 7.22 Liste der Transaktionen einer Gruppe

geklärt werden können. Diese Ansicht kann automatisch aus der Definition der Klassen und Eigenschaften, die von der jeweiligen Spezifikation abgeleitet werden, generiert werden und steht damit so für jedes weitere eventuell in der Zukunft hinzukommende Programm zur Verarbeitung von CIS-EDI-Formaten zur Verfügung.

Die beiden vorgestellten Programme geben ein weiteres Beispiel, wie mit den CIS-EDI-Formaten softwareseitig umgegangen werden kann. Gegenüber dem Ansatz der grammatikbasierten Parsergeneratoren (siehe Abschn. 7.1.1) lag den hier vorgestellten Applikationen ein stärker anwendungsorientierter Fokus zugrunde.

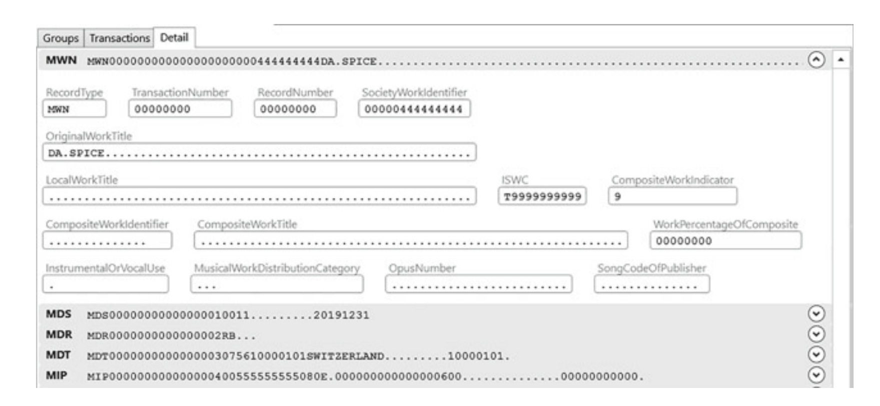


Abb. 7.23 Detailansicht einer Transaktion

8 Ist-Stand und Entwicklungspfade der Musikindustrie – Meinungsbilder aus drei Perspektiven

Die Grundherausforderung […] sind einfach diese unterschiedlichen Datenorte, Datenformate. […]. Also ne integrative Lösung dazu (P1, Absatz 130).

Ja so ein paar Automatisierungsgeschichten wärens schon noch. Also was wir vorhin hatten mit den Reklamationen und dann gibt es noch so ein paar andere Dinge, die zwar digital, aber noch nicht automatisch laufen, wo noch ein bisserl mehr gemacht werden muss (P2, Absatz 96).

Die Problemfelder an der Schnittstelle zwischen IT und Musikindustrie sind bei der Wahrnehmung von Urheberrechten, ebenso wie mögliche Lösungsansätze, vielschichtig. Die Komplexität langfristig gewachsener Systeme in Kombination mit der Heterogenität der Akteure erschweren Innovationsschritte und die Entwicklung einfacher und kompromissfreier Lösungsansätze. Gleichzeitig sind in vielen Bereichen Verbesserungen möglich oder gar dringend notwendig, wie die Ausführungen der vorangegangenen Kapitel an verschiedenen Stellen angedeutet haben.

Die folgenden Abschnitte entwickeln aus drei unterschiedlichen Perspektiven jeweils einen subjektiven Blick auf die Branche. Leitmotiv aller Beiträge ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem Ist-Stand, das Herausarbeiten von Problemfeldern, das Skizzieren von Lösungsansätzen und das Ableiten von Entwicklungsoptionen. Sie erheben aus oben genannten Gründen nicht den Anspruch auf Objektivität und Vollständigkeit. Je nach Perspektive werden unterschiedliche Themenbereiche fokussiert, andere Probleme hervorgehoben, teilweise widersprüchliche Argumente angeführt und andere Interessensgruppen vertreten. Auch

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_8

die jeweilige Positionierung auf dem Spektrum von Polemik und Sachlichkeit divergiert.

Dieser Ansatz soll helfen, die Vielfalt der Meinungen, Priorisierungen und Problemfelder zu illustrieren, welche das Spannungsfeld aufspannt, in welchem Weiterentwicklungen stattfinden müssen. Verwertungsgesellschaften sind dabei aufgrund ihrer Position am Markt oftmals Akteurinnen, Schmelztiegel und Moderatorinnen der unterschiedlichen Interessensgruppen, obgleich die Ausführungen auch andere Akteur*innen mit einschließen.

Aus den drei Blickwinkeln der Softwareentwicklung, der Verlage und des Marktes sollen die Abschnitte Entwicklungen hinterfragen, Erklärungsansätze vorschlagen und Denkanstöße für Weiterentwicklungen geben.

8.1 Datenformate und Spezifikationen – Die Perspektive der Softwareentwicklung

Datenformate zu etablieren ist vielschichtiges Unterfangen. Sie müssen entworfen, spezifiziert und in den jeweiligen Applikationen integriert werden. Eine weitere, nicht zu unterschätzende Herausforderung liegt darin, dass sie sich erst durch eine weite Verbreitung etablieren müssen – ein klassisches Henne-Ei-Problem. Hat sich ein Datenformat einmal etabliert, muss es konsistent weiterentwickelt und auf eine standardkonforme Nutzung geachtet werden.

Der folgende Abschnitt setzt sich kritisch, nicht immer gänzlich sachlich, aber informativ und unterhaltsam mit den verschiedenen Eigenheiten und Herausforderungen auseinander, denen man in Vorbereitung oder während der Nutzung der beiden in der Interaktion mit Verwertungsgesellschaften oder anderen Verlagen vorherrschenden Datenformaten CWR und CRD begegnen kann. Es wird dabei die Perspektive der Softwareentwicklung eingenommen.

8.1.1 Fixed-Length Datenformate

Es gibt zahlreiche Ansätze, wie Daten in Dateien strukturiert werden können. Je nach Anwendungsfall stehen dabei verschiedene, oft gegensätzliche Dimensionen der Optimierung für diese Datenformate zur Auswahl. Diese reichen von Lesbarkeit der Inhalte, Effizienz hinsichtlich Platzbedarf oder Verarbeitungsgeschwindigkeit bis hin zu Kompatibilität mit bestimmten Standards. Die im bisherigen Verlauf des Buches näher betrachteten Formate CWR und CRD sind beides sogenannte Fixed-Length Datenformate. Daraus resultieren verschiedene

TRL TRL0000100000005000000061

RecordType	GroupCount	TransactionCount	RecordCount
TRL	00001	00000005	00000061

Abb. 8.1 Beispiel eines TRL-Records einer CRD. Oben sieht man die in der Datei enthaltene Zeichenkette, unten ist diese in die entsprechenden Felder zerlegt

```
user;id;ipi
Prince;2;298374850
Michael;3;18467501928
```

Abb. 8.2 Beispiel einer CSV-Datei mit Semikolon als Trennzeichen. Die Struktur der Daten ist in allen drei Zeilen gleich, die Länge der Felder jedoch variabel

Charakteristika, welche von Vorteil, aber auch oftmals von Nachteil sein können. Diese Spannweite soll im Folgenden anhand einiger praktischer Beispiele illustriert werden.

Im engeren Sinn definiert ein EDI-Format die Struktur des Datenaustausches zwischen zwei oder mehreren Parteien, die eine wie auch immer geartete Beziehung miteinander eingegangen sind. Oftmals wird der Begriff jedoch im Zusammenhang mit branchenweiten Festlegungen verwendet. Die CISAC, der Dachverband der Verwertungsgesellschaften weltweit, hat dabei auf ein sogenanntes Fixed-Length Format gesetzt. Bei diesem wird, wie bereits erwähnt, die Länge der einzelnen Felder eines Records[1] fest vorgegeben. Das Beispiel in Abb. 8.1 zeigt, dass sich somit die Zeichenkette „TRL00001…“, auch ohne Trennzeichen, in einzelne Felder auflösen lässt. Andere Datenformate, wie zum Beispiel CSV, nutzen Trennzeichen wie Kommas oder Semikolons zur Begrenzung der Inhalte der einzelnen Datenfelder.

Der Vorteil eines Fixed-Length-Formates ist, dass durch eine Unterscheidung beliebiger Record-Typen (bei CRD/CWR durch die ersten drei Zeichen jedes Records) beliebig viele Strukturen in einer Datei sequentiell abgebildet werden können. Beim Beispiel CSV hingegen kann innerhalb einer Datei nur genau eine Struktur abgebildet werden, die Struktur der einzelnen Zeilen muss innerhalb einer Datei immer gleich bleiben (siehe auch Abb. 8.2). Die Abbildung einer Hierarchie ist nicht möglich.

[1] Ein Record entspricht einer durch einen Zeilenendezeichen abgeschlossenen Zeile.

Ein großer Nachteil der Fixed-Length Formate ist hingegen, dass bei nicht ausreichend groß gewählten Feldern Daten abgeschnitten werden, wenn die Länge der Daten die definierte Feldgröße überschreitet. Dies kann beispielsweise bei sehr langen Namen/Titeln auftreten. Ein weiteres sehr deutliches Beispiel für dieses Problem ist das „IPI-Feld“ in der CWR-Datei. Zur Erinnerung, die IPI-Nummer ist ein Identifikator, mit dem die CISAC sogenannten „Interested Parties“, beispielsweise Komponist*innen, Texter*innen oder Verlagen, eine eindeutige Nummer zuweist. Die in der Spezifikation des Datenformats ursprünglich vorgesehene Feldgröße waren neun Zeichen. Inzwischen können IPI-Nummern jedoch bis zu elf Zeichen lang sein. Um das Format des entsprechenden Records nicht anpassen zu müssen, wurde beschlossen, die eventuell überzähligen Zeichen im Feld *davor* abzuspeichern. Dabei handelt es sich um ein zweistelliges Feld, in welchem laut Spezifikation eigentlich die Art des Senders der Datei hinterlegt ist. Dieses Feld ist eigentlich ein Pflichtfeld, wird jedoch ungeachtet dessen spezifikationsgemäß zur Speicherung der überzähligen Zeichen der IPI-Nummer missbraucht. Dieser Verzicht auf eine eigentlich notwendige Spezifikation eines neuen Datenformats führt nun dazu, dass der Feldinhalt der spezifizierten Art des Feldinhaltes nicht mehr entsprechen müssen, woraus bei einer elfstelligen IPI-Nummer in jedem Fall ein Validierungsfehler entsteht.

Ein weiterer Nachteil ist, dass hierarchische Zusammenhänge nicht explizit abgebildet werden können, wie dies beispielsweise bei XML- oder JSON[2]-Formaten möglich ist (siehe Abb. 8.3). Diese werden im Fall von CWR in der *Backus-Naur-Form*, einer kompakten formalen Metasprache zur Darstellung kontextfreier Grammatiken, abgebildet. Darüber können Programme zur Auswertung der Dateien die hierarchische Ebene der Daten aus der flachen Recordstruktur abbilden. Bei CRD wird dies nur in einer sehr unzulänglich und unvollständig beschriebenen textuellen/tabellarischen Form getan, die man nur anhand einiger mitgelieferter Beispiele interpretieren kann. Ob dies dann jedoch vollständig und korrekt geschieht, kann nur aufwendig durch Versuch und Irrtum überprüft werden.

8.1.2 Weiterentwicklung der Datenformate

Die festgefahrenen Strukturen und die Vielzahl eher künstlerisch als technisch fokussierter Akteure in der weltweiten Musikwirtschaft erschweren eine Evolution des Datenaustausches. Notwendige Anpassungen des Formates, wie am

[2] JavaScript Object Notation.

Abb. 8.3 Darstellung der hierarchischen Struktur einer XML-Datei

```
<authors>
    <author id="2">
        <name>Prince</name>
        <ipi>298374850</ipi>
    </author>
    <author id="3">
        <name>Michael</name>
        <ipi>18467501928</ipi>
    </author>
</authors>
```

Beispiel der IPI-Nummer gezeigt, werden nicht durchgeführt. Es wird eine längerfristige Stabilität des Formats höher priorisiert als eine notwendige, technische Konsistenz und Weiterentwicklung. Die Gründe für diese Einschätzung können vielfältig sein und reichen von fehlendem technischem Know-how der Akteure über mangelnde Bereitschaft oder Ressourcen für Anpassungen oder fehlende Priorisierung dieser Schritte.

Ob hingegen Workarounds (Behelfslösungen) erfolgversprechender sind als echte Weiterentwicklungen, darf bezweifelt werden. Anpassungen von Formatspezifikationen sind in einem digitalisierten Arbeitsumfeld permanent notwendig. Die Nachteile dieses Wegs sind für alle Beteiligten gleich. Diejenigen, die mit der Anpassung der Längen des Formates überfordert sind, stehen, ebenso wie technisch versierte Akteure vor der Herausforderung zu entscheiden, ob es sich nun um eine elfstellige IPI-Nummer handelt oder um zwei Zeichen Publisher-ID und neun Zeichen IPI-Nummer.

Es werden zwar in längeren Abständen Updates der Formate vorgestellt, jedoch wird dabei nur Flickschusterei betrieben und das bereits eher umständliche und unverständliche Format weiter aufgebläht. Dies schlägt sich auch in der Akzeptanz der Datenformate im Markt nieder. Nachdem die CISAC ein Update des CWR-Formates auf Version 3.0 vorgestellt hat, haben dieses zahlreiche große Verwertungsgesellschaften bisher nicht umgesetzt. Inzwischen ist die Version 3.1 in Arbeit und es bleibt offen, inwieweit diese von den Gesellschaften implementiert wird.

8.1.3 Qualität der Spezifikation

Ein wesentlicher Faktor für die Akzeptanz und den Verbreitungsgrad eines Datenformats auf dem Markt ist die Verständlichkeit sowie Konsistenz der Spezifikation. Unzulänglichkeiten in der Beschreibung können sich auf die Bereitschaft zur Implementierung von Datenformaten sowie deren Qualität auswirken.

Die untersuchte CWR- (v2.1, Rev. 7) sowie CRD-Spezifikation (v2.0, Rev. 4) weisen verschiedene Schwächen auf. Sie sind in sich selbst nicht schlüssig und weisen einige inhärente Fehler auf. So wird beispielsweise ein numerisches Feld so definiert, dass es nur Zeichen aus dem Dezimalsystem enthalten kann. Daraus folgt, dass wenn ein numerisches Feld leer bleiben soll, dieses mit Nullen aufzufüllen ist. Und hieraus erwächst der Widerspruch, denn die Null ist ebenfalls ein möglicher Wert für ein numerisches Feld. Es kann also nicht unterschieden werden, ob in das betreffende Feld eine Null eingetragen wurde oder ob es leer ist. Dies bedeutet, dass eine Überprüfung numerischer Pflichtfelder *(mandatory)* nicht möglich ist, da die Null sowohl als regulärer Eintrag (*mandatory* Eigenschaft ist erfüllt) als auch als leeres Feld (*mandatory* Eigenschaft ist *nicht* erfüllt) interpretiert werden kann.

Weiterhin gibt es kleinere Ungenauigkeiten in der Spezifikation. So gibt es beispielsweise in der CWR-Spezifikation einen Record NPA, bei dem das Feld „Interested Party Writer First Name“ mandatory ist. Dieser Record soll jedoch auch für Verlage verwendet werden und diese haben nur einen Namen, welcher in das Feld „Interested Party Name“ einzutragen ist. Das Feld „Interested Party Writer Frist Name“ ist zwar Pflicht, kann in dem Fall aber nicht mit sinnvollen Inhalten gefüllt werden. Weiterhin kann man an diesem Beispiel sehen, dass natürliche und juristische Personen vermischt werden, was es notwendig macht, die Struktur so zu definieren, dass sie beiden Arten gerecht werden kann.

Es gibt jedoch auch humoristische Felder. So bspw. das Feld „Publisher Unknown Indicator“, welches vom Typ *Flag* („Y“ für Yes, „N“ für No oder „U“ für Unknown) ist. Der Inhalt dieses Feldes wird zwingend vom vorherigen Feld „Publisher Name“ bestimmt und muss Y(es) sein, wenn das „Publisher Name“-Feld leer ist. Einen Informationsgewinn kann man da nur mühsam ableiten. Ebenso schwer fällt es, die mögliche Interpretation des Wertes „Unknown“ zu antizipieren – es ist unbekannt, ob der Name des Verlages unbekannt ist?

Eine ebenfalls archaische Einschränkung ist die des Zeichensatzes. So dürfen laut Spezifikation nur eine Untermenge von ASCII-Zeichen verwendet werden.

Es wurde eine Tabelle veröffentlicht[3], in der die verwendbaren Zeichen aufgeführt sind. Diese können sich zwischen den Feldern sogar unterscheiden, d. h. manche Zeichen sind nur bei einem bestimmten Feld erlaubt. Bei den Feldern wird zwischen *Titles* und *Names* unterschieden, bei CWR kommen noch die *CWR National Titles* hinzu. Ob ein Feld nun aber ein *Name,* ein *Title* oder ein *CWR National Title* ist, ist in der Spezifikation von CWR und CRD nicht angegeben. Teilweise kann dies relativ klar aus dem Kontext abgeleitet werden, jedoch nicht in jedem Fall, was einer gesicherten Implementierung entgegensteht.

Eine weitere Inkonsistenz stellt die Verwendungsmöglichkeit des Euro Zeichens „€" in Titel-Feldern dar. Wie dieses Zeichen, das nicht im ASCII-Zeichensatz vorkommt als ASCII-Zeichen dargestellt werden soll, bleibt der Fantasie der Entwickler*innen überlassen. Gleiches gilt für weitere Zeichen, welche im CIS Character Set angegeben sind, aber keine ASCII-Zeichen sind.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Wahl eines anderen, moderneren Zeichensatzes wie beispielsweise Unicode (eingeführt 1991) die aus der Wahl des ASCII-Zeichensatzes (eingeführt 1963) resultierenden geschilderten Probleme lösen würde. Gegebenenfalls könnte dies zu Problemen in Zusammenhang mit Altsystemen führen oder würde das Matching von Werken erschweren, da eine größere Auswahl erlaubter Zeichen auch die Fehlerwahrscheinlichkeiten und Abweichungsmöglichkeiten erhöht. Jedoch verlagert sich das Problem nur, denn bei einem eingeschränkten Zeichensatz müssen dennoch die an Zeichen nicht eingeschränkten von den Werkschöpfer*innen vergebenen Werktitel auf den geringeren Zeichensatz reduziert werden. Auch das ist nicht eindeutig, sodass somit lediglich eine Verlagerung der Matching-Problematik auftritt.

Neben dem eigentlichen Inhalt einer Datei sind auch diverse Metadaten für weitere Verarbeitungsschritte relevant. Anstatt alle wichtigen (Meta-)Daten beispielsweise das Erstelldatum der Datei in den eigentlich dafür vorgesehenen Header zu packen, wird die Erstellung des Dateinamens nach einem gewissen Schema vorgegeben. Dieses Schema wird in der CIS-EDI-Definition, also der Basisdefinition vorgegeben, dient aber offenbar nur als freundlich gemeinter Vorschlag, der bereits von CWR und CRD durch eigene Formate ersetzt wird. So werden bei CWR die vorgesehenen ersten drei Zeichen zur Identifikation der jeweiligen Anwendung der im CIS-EDI-Format vorgesehenen Zeichen auf zwei Zeichen reduziert (CW), die vorgegebene Datumsangabe wird zu einer zweistelligen Jahreszahl und einer vierstelligen laufenden Nummer geändert. Die Dateinamenerweiterung hält sich an die aus MS-DOS-Zeiten stammende

[3] https://members.cisac.org/CisacPortal/cisacDownloadFileSearch.do?docId=20865, zuletzt geprüft am 10.5.2022.

Beschränkung auf drei Zeichen und beschreibt die Versionsnummer der vorliegenden Datei. Im Header selbst wird nicht die Versionsnummer der jeweiligen Spezifikation hinterlegt, sondern die Versionsnummer der CIS-EDI-Definition, auf der die jeweilige Spezifikationsdefinition basiert. Anhand all dieser Indizien wie Dateinamen, Zeichensätze u. ä. ist zu erkennen, dass die Entwicklung der auf CIS-EDI basierenden Spezifikationen konsistent anachronistisch ist.

8.1.4 Effizienz der Formate

Möglichkeiten zur Vereinfachung der Struktur und zur Vermeidung von teilweise massiven Redundanzen wurden gerade bei CWR nicht genutzt. So enthält eine CWR-Datei Angaben zu den Werken einer Anzahl von Urheber*innen, die (unter anderem) vom Verlag X vertreten werden. Die Angaben zu diesem Verlag (Name, IPI-Nummer, Tax-ID usw.) muss daher an jedem einzelnen Record, der auf diesen Verlag Bezug nimmt, erneut angegeben werden. Ein Verweis über eine ID, wie dies bspw. bei CRD möglich ist, gibt es bei CWR nicht. Gleiches gilt für die Urheber*innen, die in den allermeisten Fällen an mehr als einem Werk beteiligt sind.

Weitere redundante Angaben sind beispielsweise die bewusste Dopplung von durch sogenannte Lookup-Tables definierten Werte. Beispielsweise ist jedem Beteiligten an CWR-Transaktionen eine eindeutige Nummer zugeordnet. Dieser Nummer ist in der Lookup-Table der entsprechende Name zugeordnet. Nur müssen in der CWR-Datei sowohl die Nummer, als auch der Name angegeben werden und es gibt eine Validierungsregel, dass der Name dem durch die Nummer zugeordneten Wert in der Lookup-Table übereinstimmen muss. Welchen Wert diese Validierung hat, außer dem, sicherzustellen, dass die Verlage ihren eigenen Namen schreiben können, erschließt sich nicht.

8.1.5 Validierungen

Es gibt diverse Stellen, wo eine Validierung der in den Dateien gespeicherten Informationen möglich und sinnvoll wäre. Dies würde bereits früh im Verarbeitungsprozess die Erkennung etwaiger Fehler ermöglichen und langwierige Korrekturschritte, wie über *ACK*-Dateien in CWR möglich, vermeiden oder zumindest verkürzen. Obgleich dieses Vorhaben prinzipiell möglich ist, zeigen die nachfolgenden Beispiele diverse Herausforderungen.

Die bereits erwähnten IPI-Nummern identifizieren Personen oder Pseudonyme eindeutig. Diese IPI-Nummern werden von der SUISA im Auftrag der CISAC vergeben und verwaltet. Leider gibt es keine Schnittstelle dieser Datenbank nach außen, sodass eine direkte Validierung der Korrektheit der IPI-Nummer und der redundant anzugebenden zugehörigen Namen oder Firmenbezeichnungen nicht möglich ist.

Bei der Werkanmeldung ist eine der wichtigsten Informationen der prozentuale Anteil der Rechteinhaber*innen eines Werkes. Anhand dieser prozentualen Aufteilung werden dann die für das Werk ermittelten auszuzahlenden Tantiemen auf Urheber*innen und Verlage aufgeteilt. Die CWR-Spezifikation erlaubt bei der Summe aller Beteiligten eine Abweichung von 0,06 %. Die Summe der prozentualen Beteiligung kann also zwischen 99,94 % und 100,06 % liegen. Vermutlich liegt dies in der teils sehr komplexen Konstruktion der Ermittlung der prozentualen Anteile zwischen Komponist*innen, Textdichter*innen und Verlagen, die lange Zeit nicht frei von den beteiligten Autor*innen selbst festgelegt werden konnten, sondern strikten, von Verwertungsgesellschaft zu Verwertungsgesellschaft unterschiedlichen Regelungen, Ausnahme- und Sonderregelungen folgten oder immer noch folgen. Wenn ein Werk bei verschiedenen Verwertungsgesellschaften angemeldet ist, so ist eine unterschiedliche Aufteilung der Urheberrechte der Regelfall (siehe auch Abschn. 4.2).

Die Inkludierung der Verlage in die Darstellung der Anteile eines Werkes, obwohl diese nicht an der Urheberschaft beteiligt sind, sondern Urheber*innen vertreten, führt ebenso zu einer weiteren, unnötigen Verkomplizierung der Werkanmeldung, da sämtliche mögliche Konstruktionen von Verlagen, administrierenden Verlagen, Subverlagen und sonstiger Vertretungen der Rechte derselben Autor*innen durch mehr als einen Verlag abbildbar sein müssen. Wäre die Vertretungsbeziehung Urheber*in und Verlag unabhängig von den Verwertungsgesellschaften, müssten die teilweise sehr komplexen Vertretungsbeziehungen nicht mehr in den Anteilen dargestellt werden.

Interessant wäre die Frage, was mit den fehlenden 0,06 % bei der Tantiemenzahlung eines Werkes geschieht, wenn die Summe aller Beteiligten nur 99,94 % beträgt. Oder woher die restlichen 0,06 % kommen, wenn die Summe bei 100,06 % liegt. Vermutlich liegt der Lösungsansatz in der Hoffnung, dass sich die Abweichungen ausgleichen – eine nicht sehr solide Geschäftsbasis, welche zugleich auch Raum für „Optimierungen“ der Tantiemen bietet.

8.1.6 Eine konsequent inkonsequente Spezifikation

Die Vorteile einer branchenweiten Spezifikation wirken erst, wenn möglichst viele, bestenfalls alle Beteiligten die Spezifikation implementieren und konsequent nutzen. Nur so kann sich die Spezifikation als de facto bzw. Industriestandard durchsetzen. Abweichungen von Spezifikationen, egal ob inhaltlich sinnvoll oder nicht, wirken oft kontraproduktiv, da sie Zusatzaufwände erzeugen, statt Skaleneffekte zu ermöglichen.

Die Unzulänglichkeiten und unpraktischen Eigenschaften der CWR-/CRD-Standards zeigen sich auch dadurch, dass auch von den Verwertungsgesellschaften erstellte CWR-Dateien sich selbst nicht vollständig an die Vorgaben der Spezifikation halten. Dabei zeigt sich deutlich die Diskrepanz zwischen Festlegung in der Spezifikation und Einschätzung der Sinnhaftigkeit einer Regel in der Praxis, was die folgenden Absätze anhand einiger Beispiele[4] illustrieren.

Beispielsweise muss laut Spezifikation das letzte Feld eines Records auf seine spezifizierte Länge gebracht werden. Die GEMA hält sich jedoch nicht daran. Inhaltlich macht dies natürlich keinen Unterschied, nur stellt sich die Frage, warum diese Vorgabe dann explizit in der Spezifikation aufgeführt wird. Ebenso berücksichtigt die GEMA die Vorgabe nicht, leere numerische oder Datumsfelder mit 0-Zeichen aufzufüllen und verwendet stattdessen Leerzeichen. Die SUISA beispielsweise ignoriert die Vorgabe des zugelassenen Zeichensatzes. Ebenso verwendet sie auch Kleinbuchstaben in den von ihnen erstellten Feldern.

Eine weitere Herausforderung in der Auseinandersetzung mit Abweichungen liegt darin, dass diese nicht transparent sind und sich somit erst aus Erfahrungen in der Interaktion mit den Akteuren ergeben. Ebenso kann auch nicht von konsistentem Verhalten innerhalb aller Verarbeitungsschritte einer Verwertungsgesellschaft ausgegangen werden. Um damit umzugehen, wurde beispielsweise der CWR-Validator dahingehend erweitert, dass „akzeptierte Spezifikationsverletzungen“ ausgeblendet werden können und die auszublendenden Validierungsnachrichten nach Verwertungsgesellschaften gruppiert werden kann. All dies erschwert Kooperationsbeziehungen und Interaktionen genau an den Punkten, die ein Standard eigentlich verbessern soll.

Zusätzlich findet sich in der Spezifikation eine Vielzahl an Feldern, die explizit nur für bestimmte Verwertungsgesellschaften vorgesehen sind. So muss ein international agierender Verlag, der die von ihm vertretenen Werke bei verschiedenen

[4] Die ausgewählten Beispiele sollen anekdotisch Abweichungen vom Standard in der Praxis zeigen. Dass die genannten Beispiele sich auf GEMA und SUISA beschränken, ist nur im Erfahrungsschatz der Autoren begründet. Es ist nicht davon auszugehen, dass die Mehrheit der Verwertungsgesellschaften signifikant von diesem Verhalten abweicht.

Verwertungsgesellschaften anmelden möchte, sich jeweils an unterschiedliche Anforderungen dieser Gesellschaften anpassen. Etwas, was eigentlich mit der Schaffung eines Standards vermieden werden soll.

Die besonderen Schwierigkeiten der Akteure der Musikwirtschaft, sich auf einen gemeinsamen Standard und eine gemeinsame Datengrundlage zu einigen, erkennt man schon an der 2014 gescheiterten Initiative der Global Repertoire Database, an der alle großen Player der Musikindustrie bis hin zu IT-Konzernen wie Apple und Google beteiligt waren und die nach sechs Jahren Arbeit und investierten 10 Mio. € schlussendlich aufgegeben wurde.

Das Problem der Musikindustrie und ihrer Daten ist somit kein rein technisches, sondern viel mehr ein organisationales, was durch Befindlichkeiten, Machtansprüche und Festhalten an anachronistischen Herangehensweisen und Rollen gekennzeichnet ist. Da die Musikindustrie nun aber keinen geschützten, abgeschlossenen Markt darstellt und neue Akteure und politische Entscheidungen einen neuen Wettbewerbsdruck induzieren, ist *Weiterentwicklung* ein sehr wichtiges Ziel, um sich nicht noch einmal mit ähnlich disruptiven Effekten wie bei der Digitalisierung von Musik auseinandersetzen zu müssen und auch langfristig bestehen zu können.

8.1.7 Evolution der Datenformate

Die vorigen Abschnitte haben diverse Problematiken, logische Brüche und Inkonsistenzen in der Nutzung der bislang verbreiteten Datenformate im Kontext von Urheberrechten in der Musikindustrie aufgezeigt. Verschiedene, in anderen Branchen etablierte technische Ansätze könnten die nötige technische Evolution ermöglichen und zu signifikanten Verbesserungen führen. Nachfolgend werden einige, in absteigender Tragweite sortierte Verbesserungsansätze vorgestellt. Dabei steht wohlgemerkt der evolutionäre Gedanke im Vordergrund – es werden folglich keine technischen Revolutionen, sondern vielmehr konstruktive und erprobte Lösungsansätze in Bezug auf die genutzten Datenformate skizziert. Auch hier erfolgt die Argumentation wieder losgelöst von einem möglicherweise lösungsbeeinflussenden Kontext rein aus der subjektiven Sicht der Softwareentwicklung.

```
HDRSO000000035GEMA                                    01.102020020103123320200201
GRHACK0000102.100000000000
ACK00000296000000000202001291207110000100000296NWRBACK BACK
ALV000111111PW       0024487111111        20200130AC
NWR0000029600000001BACK BACK                                                 TRALV000111111PW
19700101             UNC000000U       ORI          OMIT OKER                 DE01000111   N000
```

```
HDR,SO,35,GEMA,01.10,20200201,031233,20200201,
GRH,ACK,1,02.10,,
ACK,296,0,20200129,120711,1,296,NWR,BACK BACK,ALV000111111PW,24487111111,20200130,AC
NWR,296,1,BACK BACK,TR,ALV000111111PW,,19700101,,UNC,,U,,ORI,,,OMIT OKER,DE01000111,,N,,,,,,
```

Abb. 8.4 Darstellung einer Beispieldatei als CWR (oben) sowie als CSV (unten)

8.1.7.1 Änderung des Datenformates von Fixed-Length auf CSV/EDIFACT

Ein erster Schritt zur Modernisierung wäre eine Umstellung der veralteten Fixed Length Formate durch z. B. ein einfaches CSV-Format. Damit wäre beispielsweise das Problem der „Sender ID" einer CWR Datei nicht aufgetreten (siehe Abschn. 8.1.1).

Durch die Verwendung eines einfachen, kommaseparierten Formats ergeben sich abgesehen von der flexiblen Feldlänge keine größeren Änderungen (siehe Abb. 8.4 – man beachte die starke optische Fragmentierung aufgrund der Leerzeichen im Fixed-Length-Format). Der notwendige Anpassungsaufwand aufseiten der Software wäre minimal. Eine weiterreichende Änderung wäre die Umstellung auf ein hierarchisches Format (siehe Abschn. 8.1.7.2).

In diesem Zuge ist es ebenfalls sinnvoll, die eher anachronistisch anmutende Einschränkung des Zeichensatzes auf eine Teilmenge des ASCII-Formates aufzuheben. Auch hier kann mit dem Unicode-Format UTF-8 auf einen etablierten Standard[5] zurückgegriffen werden. Dadurch könnte auch auf sämtliche umständlich hinzugefügte Record-Typen für den „kleinen" Teil der Welt, denen die im lateinischen Alphabet definierten 26 Zeichen nicht ausreichen, verzichtet werden.

8.1.7.2 Änderung des Datenformates auf JSON oder XML

Die Nutzung eines CSV-Formats anstelle eines Fixed-Length-Formats bietet den Vorteil einer schnellen und aufwandsarmen Transformation. Nachteilig ist, dass einige strukturellen Aspekte nicht verbessert werden. Dies kann mit einer aufwendigeren Überführung in ein hierarchisches Datenformat adressiert werden.

Die Verwendung unterschiedlicher Recordtypen, jeweils durch die ersten drei Zeichen einer Zeile bestimmt, dient zum Darstellen unterschiedlicher Datensätze in einer Datei sowie einer impliziten hierarchischen Strukturierung durch in der

[5] Im Februar 2022 nutzten knapp 98 % aller Webseiten UTF-8, siehe auch https://w3techs.com/technologies/history_overview/character_encoding.

Abb. 8.5 Beispielhafte Umsetzung eines CWR-Records als JSON-Format

```
{
  "i": [
    {
      "ACK": {
        "cdt": "20200129",
        "ctm": "120711",
        "ogi": "00001",
        "ots": "00000296",
        "ott": "NWR",
        "ctt": "BACK BACK",
        "scn": "ALV000111111PW",
        "rcn": "0024487111111",
        "prd": "20200130",
        "tst": "AC",
        "tnr": "00000296",
        "rnr": "00000000",
        "typ": "ACK",
        "lnr": 3,
      },
      "NWR": {
        "NWR": {
          "ttl": "BACK BACK",
```

Spezifikation angegebene Regeln. Diese sind für nicht technik-affine Personen sehr schwer nachzuvollziehen und erfordern eine Wiederherstellung dieser hierarchischen Struktur durch die Software. Auch hier erhöht sich die Komplexität und etwaige Fehlersuchen werden erschwert.

Es empfiehlt sich also die Verwendung eines Formates, welches die hierarchische Struktur nativ abbilden kann, wie beispielsweise das weitverbreitete JSON oder XML. Je nach Umsetzung wird damit zwar die Größe der resultierenden Datei erhöht, welche aber durch Verwendung kurzer Feldbezeichner und einer Vermeidung von Redundanzen durch Referenzen wieder verringert werden kann.[6]

Die in Abb. 8.5 beispielhaft angegebene Umsetzung des Formates verwendet eingekürzte Feldbezeichner zur Reduzierung der Dateigröße auf Kosten der Lesbarkeit. Diese ist aber immer noch höher als bei einer herkömmlichen CWR-Datei. Weiterhin spielt sie bei der maschinellen Verarbeitung keine Rolle.

[6] Welche Auswirkungen dies tatsächlich auf die Speicher- und Laufzeitkomplexität hat, wäre noch genauer zu untersuchen. So können bspw. CIS-EDI-Formate durch zeilenweises Einlesen Potenzial für immense Performanceeinsparungen bei der Verarbeitung bieten. Erfolgt jedoch erst die Repräsentation der vollständigen Datei als ein Objekt, dürften wiederum XML- oder JSON-Formate den Vorzug erhalten.

Hinzu kommt, dass es für jede gängige Programmiersprache Bibliotheken zum Lesen von JSON oder XML-Dateien gibt, wodurch der Entwicklungsaufwand an dieser Stelle erheblich reduziert werden würde und zum Teil die komplette Datenstruktur automatisch aus den vorliegenden Dateien bzw. den Formatdefinitionen erstellt werden könnte. Dies würde zu einer massiven Vereinfachung der Erstellung von Softwarewerkzeugen zur Verarbeitung dieser Daten führen.

8.1.7.3 Entfernen überflüssiger Felder

CWR beinhaltet einen großen Teil an Feldern die äußerst selten oder nur von bestimmten Verwertungsgesellschaften benötigt werden. Diese blähen die Datenmenge stark auf und erschweren die Verarbeitung, da diese Felder ja auch bei Nichtnutzung (mit Standardwerten) gefüllt bzw. behandelt werden müssen.

Gerade verwertungsgesellschaftsspezifische Angaben könnten jedoch besser in optionale Strukturen verlagert werden, die bei Nichtbedarf einfach weggelassen werden könnten.

Verwertungsgesellschaftsspezifische Definitionen sollten nicht Bestandteil einer allgemeingültigen Spezifikation sein. Gleichzeitig ist jedoch eine formal definierte Möglichkeit, diese Daten in eine Datei zu integrieren, notwendig. Dies kann umgesetzt werden, indem in der Spezifikation eine entsprechende, allgemeine Struktur eingefügt wird, die dann von den jeweiligen Gesellschaften ausdefiniert werden kann. Abb. 8.6 zeigt eine beispielhafte Umsetzung als XML-Datei.

```
<additional>
  <info soc="gema">
    <field>DateOfPublicationOfPrintedEdition</field>
    <value>30.02.2001</value>
  </info>
  <info soc="akm">
    <field>GrandRightsIndicator</field>
    <value>false</value>
  </info>
  <info soc="ascap">
    <field>CompositeComponentCount</field>
    <value>123</value>
  </info>
</additional>
```

Abb. 8.6 Mögliche Abbildung verwertungsgesellschaftsspezifischer Datenfelder

8.2 Anteile und Ökosysteme – Die unternehmerische Sicht

Die stärkere Durchdringung der Digitalisierung des geschäftlichen Alltags führt auch dazu, dass viele geschäftliche Fragestellungen auch Interdependenzen mit IT-Themen haben. Im Folgenden sollen daher Themen diskutiert werden, die zwar einen IT-Bezug aufweisen, jedoch ihren Ursprung stärker in unternehmerisch-organisatorischen Herausforderungen haben. Auch hier erfolgt die Darstellung als subjektives Meinungsbild aus der unternehmerisch-technischen Perspektive.

8.2.1 Vereinfachung der Anteilsstrukturen

Eine der Hauptaufgaben einer Verwertungsgesellschaft ist die möglichst gerechte Aufteilung der Tantiemen eines Werkes auf die beteiligten Urheber*innen. Durch eine Unterscheidung und Festlegung unterschiedlicher Rollen eines Werkes sowie der Einbeziehung der teils sehr komplexen Verlagskonstruktionen von Original-, Sub- und administrierenden Verlagen, einer möglichen Vertretung der Urheber*innen durch mehrere Verlage und schließlich einer unterschiedlichen Handhabung durch die Verwertungsgesellschaften, sind die entsprechenden Konstellationen zur Abbildung dieser Verhältnisse hochkomplex und damit fehleranfällig. Diese Komplexität schlägt sich auch in der Vielfalt möglicher Darstellungsformen der Anteilsarten nieder (siehe auch Abschn. 4.2). Dabei führt spätestens der Austausch dieser Informationen über mehrere Verwertungsgesellschaften hinweg häufig zu Widersprüchen, Unklarheiten oder fehlerhaften Daten.

AUTH% können in diesem Zusammenhang eine deutliche Vereinfachung bieten (siehe auch Abschn. 4.2.6). In der Reduktion dieser komplexen Strukturen hin zu einer rein prozentualen Aufteilung der beteiligten Urheber*innen – unabhängig von deren Rolle – liegen Potenziale (siehe Abb. 8.7). Sämtliche vertraglichen Beziehungen bis auf eine eventuelle Vertretung von Urheber*innen durch einen Verlag müssten eine Verwertungsgesellschaft theoretisch nicht interessieren, sondern liegen im Geschäftsverhältnis zwischen Urheber*in und Verlag. Dies würde zu einer erheblichen Vereinfachung der Werkanmeldung führen, sowie einen Austausch mit anderen Verwertungsgesellschaften nahezu problemlos machen.

Die zu verteilenden Tantiemen können damit sehr einfach den jeweiligen Urheber*innen zugeordnet werden. Wie dieses Geld dann auf die vertretenden

```xml
<shares>
  <author id="123" role="composer" share="50" />
  <author id="124" role="composer" share="25" />
  <author id="125" role="lyricist" share="20" />
  <author id="126" role="inspiration" share="5" />
</shares>
```

Abb. 8.7 XML-basiertes Beispiel für eine Darstellung der Beteiligung an der Urheberschaft eines Werkes

Verlage aufgeteilt wird, ist dann nicht mehr die Angelegenheit der Verwertungsgesellschaften. Sollten sich Autor*innen von einem Verlag bei der Verwertungsgesellschaft vertreten lassen wollen, kann das über entsprechende Daten (analog zum Agreement-Teil der CWR) an anderer Stelle hinterlegt werden.

AUTH% bieten eine mit geringem Anpassungsaufwand umsetzbaren Ansatz zur Vereinfachung der Darstellungen der Anteile an einem Werk. Werden Rollen mit angegeben, haben sie auch keine Einbußen hinsichtlich Ausdrucksmächtigkeit gegenüber Ansätzen wie ROLE% oder MANU%. Führt man den Ansatz der Generalisierung der Anteilsdarstellung von einer Anteilsart für einen konkreten Anwendungsfall hin zu einer anwendungsfallagnostischen, generischen Darstellung weiter, so wären GLOC% der nächste Schritt (siehe Abschn. 4.2.7). Gleichzeitig brechen diese mit verschiedenen Gepflogenheiten, sodass der damit verbundene Anpassungsaufwand für deren Nutzung deutlich größer ist und abseits von Fragen der technischen Umsetzung auch rechtliche Implikationen zu prüfen sind.

8.2.2 Digitale Ökosysteme – Moderne IT für Musikverlage und Verwertungsgesellschaften

Der Datenaustausch zwischen Musikverlagen ist von proprietären Systemen[7] einerseits und den CISAC-Standards andererseits geprägt. Dabei handelt es sich insbesondere im Kontext kleiner und mittlerer Verlage vorrangig um einen Datei-basierten Export und Import von Daten, nicht um Software-Schnittstellen.

Eine Plattform- und API-zentrierte Denkweise ist den Verwertungsgesellschaften immer noch fremd, ebenso den meisten Softwareentwickler*innen von Katalog-Managementsystemen. Datenverarbeitung über Schnittstellen wie REST-APIs, die in allen anderen Bereichen der Informationstechnik längst zum

[7] Insbesondere Counterpoint Maestro und ALV.

Standard gehören, findet nur langsam Eingang in die Welt der Musikwirtschaft, insbesondere auf der Urheberrechtsseite.

Ein Aufbrechen des Silodenkens ist ebenso erforderlich wie die Erkenntnis, dass eine fehlende Plattformstrategie nachhaltige Erfolge verhindert. Es fehlt an Kontinuität und Verlässlichkeit in den IT-Strategien der Verwertungsgesellschaften. Noch hat beispielsweise die GEMA den Plattform-Ansatz nicht verinnerlicht: sie neigt zu monolithischen Ansätzen, im schicken Gewand neuerer IT-Konzepte (Agile Entwicklung und das attraktive Design des neuen GEMA Dashboards). Tatsächlich kaschieren diese Strategien nur ein „not invented here“-Syndrom und ist die moderne Ausprägung von „Ängsten“, die nahezu allen IT-Playern der Musikwirtschaft anheim ist: Kunden auf Teufel komm’ raus an sich (allein) zu binden. Doch die Musikverlagswelt ist multipolar. Ein guter Teamplayer in der Wertschöpfungskette zu sein, ist essentiell.

Als eine Ausnahme bei den Verwertungsgesellschaften sei exemplarisch die Abteilung „Produkte“ der GEMA genannt, die sich mit beachtlicher Beharrlichkeit darum bemüht, der GEMA eine stärker plattformzentrierte Denkweise zugrunde zu legen und echte Schnittstellen, wie für „Soundfiles“ und zukünftig auch „AV-Meldungen“, erschafft.

Die API-basierte Öffnung von Spezialsoftware-Systemen und der IT von Verwertungsgesellschaften würde eine Eigendynamik aufseiten der Akteur*innen der Musikindustrie und darüber hinaus entwickeln. Der Datenaustausch untereinander würde gefördert, kurzfristig bessere Standards würden entwickelt und die Anbindung an Drittsysteme, wie CRM, Datenbanken und Web-Shops, ermöglicht.

Drei „Sharing“-Komplexe sind zu unterscheiden:

1. Sharing zwischen Nutzer*innen derselben Musikverlagssoftware (bspw. Abrechnung von Musikverlag A sind Einkünfte von Musikverlag B)
2. Sharing zwischen einem Musikverlag und seinen Lizenzgeber*innen (Lizenzgeberin B kann elektronisch auf ihre Lizenzabrechnung von Musikverlag A zugreifen)
3. Sharing zwischen Prozessteilnehmer*innen allgemein (siehe „Matching“ ff.)

Matching-Probleme gehört zu den hartnäckigsten Fehlerquellen und Effizienzvernichtern der Musikwirtschaft und insbesondere der Abrechnung von Werknutzungen. Drei Bereiche und ihre Idealprozesse stechen hervor:

- Live: Meldung einer vollständigen, autoritativen Setlist pro Veranstaltung
- Werke: Meldung einer vollständigen, autoritativen Beteiligtenliste pro Werk
- AV: Meldung eines vollständigen, autoritativen Cue Sheets pro Episode

Allen drei Use Cases ist gemein, dass mehrere Akteur*innen zusammenkommen und kollaborativ Input zusammentragen und zu einem gemeinsamen Datensatz zusammenführen müssen.

8.3 Standards und Ausgleich – die Sichtweise des Marktes

Viele der in den vorangegangenen Abschnitten erörterten Herausforderungen sind den Marktteilnehmenden bekannt. Was die Lösungen betrifft, so sendet der Markt jedoch ambivalente Signale zwischen Konservatismus und Innovationsfreude. Dies soll im Folgenden näher dargestellt werden, wobei sich von der individuellen, professionsgebundenen Sichtweise der vorangegangenen Kapitel gelöst und versucht wird, eine breitere, allgemeinere, ausgleichendere und vielleicht auch weniger profilierte Sicht einzunehmen – die Betrachtung der Herausforderungen aus der Sicht des Marktes.

8.3.1 Music 2025: The Music Data Dilemma

Vor dem Hintergrund des exponentiellen Wachstums von Musikdaten und einer nicht mit diesem Wachstum schritthaltenden Erneuerung der technischen Infrastrukturen wurden im Rahmen der vom britischen Parlament in Auftrag gegebenen Studie „Music Data Dilemma 2025“ mehrere Interessengruppen der Musikindustrie zu verschiedenen Aspekten aus diesem Themenbereich befragt (Lyons et al. 2019). Zu den Studienteilnehmenden gehörten Unternehmen verschiedener Art, darunter Verwertungsgesellschaften, Verlage und Plattenfirmen. Durch eine Triangulation der verschiedenen Perspektiven ergab sich eine Reihe von Problemfeldern und Lösungsempfehlungen, welche die Meinungen aus den vorangegangenen Abschnitten teilweise stützen. Der Bericht umfasst 164 Seiten, weshalb eine vollständige Darstellung an dieser Stelle nicht erfolgen kann. Eine Auswahl an Themen wird jedoch im Folgenden aufgegriffen.

8.3.1.1 Daten-Infrastruktur

Die heute immer noch für die Verwaltung von Urheberrechten an Musikwerken und verwandten Schutzrechten genutzten Infrastrukturen wurden vor dem digitalen Zeitalter entwickelt. Sie sind für die Bewältigung der heutigen Datenmengen ineffizient, da sie einen hohen Anteil manueller Arbeit erfordern. Die Diskussion über Unstimmigkeiten in den Daten konzentrierte sich in der vorgestellten

Studie hauptsächlich auf die Identifikatoren ISRC und ISWC. Aber auch allgemeine Probleme mit Metadaten in der Musikindustrie wurden in den folgenden Bereichen thematisiert:

- Schlechte Praktiken im Umgang mit Metadaten: Mangel an Fachwissen, uneinheitliche Angaben zu gleichen Rechtsgegenständen
- Schwierigkeiten bei der Vergabe von Identifikatoren wie ISRC und ISWC: Duplizierung, Asynchronität bei der Zuweisung
- Mangel an Möglichkeiten für einen effizienten Zugang zu Metadaten (offene Standards, geschlossene Daten)
- Inkonsistente Anteilsstrukturen

8.3.1.2 Politik, Lenkung und asymmetrische Machtverhältnisse

Im Rahmen der Studie kristallisierte sich ein Meinungsbild über den Markt der Musikwirtschaft heraus, das darauf schließen lässt, dass nicht mangelndes Vertrauen in technologische Innovationen, sondern der Protektionismus der Machtverhältnisse der Grund für seine Stagnation ist. Eine besondere Rolle spielen dabei auch die Verwertungsgesellschaften, die ihre Werkdatenbanken nicht ausreichend öffnen. In diesem Zusammenhang wurde auch das Scheitern der GRD genannt, das darauf zurückzuführen sei, dass sich die Verwertungsgesellschaften nicht über die Zuständigkeiten bei der Datenkontrolle einigen konnten. Der Mangel an Lenkung – in der Datenaufnahme und -überprüfung – der in der Studie als separater Punkt erwähnt wurde, steht damit in engem Zusammenhang, ebenso wie die Fragmentierung, das Silodenken der Akteur*innen. Diese Aspekte lassen sich auf die fehlende Bereitschaft zur Zusammenarbeit und den damit verbundenen Mangel an opportunistischen Anreizen, die aus Informationsasymmetrien resultierenden Machtvorteile aufzugeben, zurückführen.

8.3.1.3 Lösungsbereiche

Die Verfasser*innen des Berichts sprachen sich für die folgenden Lösungsbereiche aus:

- **Bildung**: In der Studie wurde festgestellt, dass einige der Marktteilnehmenden (vor allem DIY-Künstler*innen) über unzureichende Kenntnisse in Bezug auf den Umgang mit Musikdaten hatten. Deshalb wurde an erster Stelle die Bildung von Lehrprogrammen zum Umgang mit industriell anerkannten Datenformaten vorgeschlagen.
- **Interoperabilität**:

1. Verwendung von Identifikatoren (z. B. ISRC, ISWC)
2. Verknüpfungen zwischen Identifikatoren
3. Verknüpfung von Datenbanken
4. Standardisierung von Datenformaten

- **Lenkung**: Das derzeitige Marktumfeld ist geprägt von Selbstbezogenheit, Opportunismus und Fragmentierung. Eine marktübergreifende Regulierung sollte gefördert werden, um die Angleichung und Zusammenarbeit wirtschaftlich attraktiv zu machen.
- **Kollaboration**: Eng verbunden mit dem vorigen Punkt ist die Zusammenarbeit der Marktakteur*innen. Hierzu wäre ein Standardprotokoll zu etablieren, welches über ein bloßes Datenformat hinaus reicht.

8.3.2 Dominanz und Trägheit

Einige der in den vorangegangenen Ausführungen aufgestellten Forderungen zur Umgestaltung des Marktes der Musikwirtschaft betreffen die betriebliche und überbetriebliche Organisation der Verwertungsgesellschaften. Daher ist es auch wichtig, dediziert zu betrachten, wie sich Verwertungsgesellschaften zu diesen Belangen positionieren. Kefalas (2017) hat eine Interviewstudie mit Vertreter*innen von PRS, ICE und MCPS durchgeführt. Zu den behandelten Themen gehörten u. a. die bereits erwähnten Aspekte, wie die Fragmentierung der Rechteanteile und Angelegenheiten in der Datenverarbeitung. Darin wird erkennbar, dass sich die Verwertungsgesellschaften mit diesen Fragen durchaus befassen und bereits ein Bewusstsein der Herausforderungen und möglicher Lösungsbereiche existiert. Die Aussagen zeigen aber auch, dass die Verwertungsgesellschaften eine konservativ-protektionistische Haltung gegenüber ihrer Position auf dem Markt einnehmen. Im Folgenden werden einige Antworten der Vertreter*innen der Verwertungsgesellschaften aus der Originalquelle ins Deutsche übersetzt.

In erster Linie zeigt sich bei den befragten Verwertungsgesellschaften die Sehnsucht nach dem ursprünglichen Zustand, in dem sowohl das vor- als auch das nachgelagerte Geschäft horizontal unter ihnen aufgeteilt war, sodass jede Verwertungsgesellschaft nur mit Mitgliedern und Lizenznehmer*innen ihres Tätigkeitsbereichs zu tun hatte:

- „Es war gut, als alles auf ein Land beschränkt war. Als der Rundfunk noch nicht über die Grenzen hinausging und bevor das Internet alles durcheinanderbrachte […]“
- „[…] das Urheberrecht ist, wie Sie wissen, in der Art und Weise, wie es entwickelt wurde, territorial, und das bringt natürlich große Herausforderungen mit sich, wenn man in ein multiterritoriales oder globales Umfeld geht, für das die Industrie Lösungen entwickelt“

Das größte Problem bei der Umgestaltung des Marktes ist dabei aus der Sicht der Verwertungsgesellschaften, dass das Tagesgeschäft weiterlaufen muss und nicht alles heute auf „Stunde Null“ gestellt und morgen neu aufgebaut werden kann:

- „Aber ich denke auch, wie ich schon sagte, wenn wir zwei Jahre Zeit hätten, alles von Grund auf neu aufzubauen, könnten wir das tun und bräuchten nicht die Hälfte der Leute, die hier arbeiten. Ich denke, alle Verwertungsgesellschaften haben dieses Problem, weil vieles sehr ‚handarbeitsintensiv‘ ist. Man braucht viel menschliches Eingreifen bei vielen dieser Dinge, da es sich nie um perfekte Werkdatenbanken gehandelt hat […]“

Was aus Verlagssicht leicht vorstellbar und technisch einfach umzusetzen ist, scheitert nicht am mangelnden Verständnis der Verwertungsgesellschaften, sondern an den mangelnden Anreizen zur Durchsetzung eines marktübergreifenden, einheitlichen Protokolls. Die Verwertungsgesellschaften sprechen zwar über die Voraussetzungen für ein besseres Funktionieren des Marktes, aber es ist auch ersichtlich, dass dies auf eine idealisierte und realitätsferne Weise geschieht. Die für eine solche Umgestaltung erforderlichen Investitionen sind angesichts des Risiko-/Nutzenverhältnisses wirtschaftlich kaum zu legitimieren:

- „Ich denke, es ist von entscheidender Bedeutung, dass wir eine einzige autoritative Quelle für Informationen über die Eigentumsverhältnisse bekommen, denn viele der Probleme und Herausforderungen, denen wir uns derzeit gegenübersehen, rühren daher, dass es konkurrierende Versionen der Wahrheit darüber gibt, wer die spezifischen Rechte besitzt oder vertritt […]“
- „Ich denke, allmählich setzt sich die Einsicht durch, dass man, wenn man ein fragmentiertes Rechtebild haben will, Wege finden muss, dies zu ermöglichen, aber mit Standardisierung. (…) Wir sind der Meinung, dass Daten und Referenzdaten verbindlich sein müssen. Ein einziger Ort für diese Daten ist absolut sinnvoll. Aus diesem Grund waren wir große Fans der GRD. (…)“

- „[…] Was im letzten Jahr funktioniert hat, muss im nächsten Jahr nicht mehr funktionieren. Darin liegt die Herausforderung. Denn es geht um große Gesellschaften, große Investitionen und Plattformen. Wenn man hier standardisierte Daten haben will, ist das eine Herausforderung. Man muss alle dazu bringen, sich daran zu beteiligen.“

Die hier vorgelegten Äußerungen sind inzwischen ein halbes Jahrzehnt alt. Alles in allem zeigt sich somit, dass in den Meinungskapiteln kein unbekanntes Übel diskutiert wurde, sondern eines, das im Markt bekannt ist und teilweise bewusst hingenommen wird.

Diese Thematik ist keineswegs einzigartig für die Musikwirtschaft und weckt bspw. Assoziationen zur Bankenbranche. Auch über den Bankensektor könnte behauptet werden, dass er: „durch Befindlichkeiten, Machtansprüche und Festhalten an anachronistischen Herangehensweisen und Rollen gekennzeichnet ist.“ Bei näherer Betrachtung lässt sich jedoch feststellen, dass der Aufwand, Risiko, Nutzen und die Zeit, die für die Umstellung auf neue Formate und Verfahren erforderlich sind, wirtschaftliche Erwägungsfaktoren sind.

In der Bankenwelt stellt die Migration auf die XML-basierten MX-Formate (UNIFI; ISO 20022) einen Wendepunkt im SWIFT-Zahlungsverkehr dar. Die Umsetzung der bisher vorherrschenden MT-Formate ist so inkonsistent, unstrukturiert und unvollständig, dass grenzüberschreitende Zahlungen behindert werden (SWIFT 2022) – mit entsprechenden Auswirkungen auf die Kundenzufriedenheit. MT-Nachrichten erinnern in vielen Hinsichten an die in diesem Buch vorgestellten EDI-Formate. Der MT-Nachrichtenaustausch wurde bereits in den 1970er Jahren entwickelt und basiert auf einer frei definierten Syntax. Im Gegensatz zum MX-Format haben MT-Nachrichten eine schlankere Syntax, die angesichts der damals hochpreisigen Datenhaltungs- und Kommunikationskosten günstiger war. Dadurch erlauben solche Formate in der Theorie einen höheren Datendurchsatz und können daher als effizienter angesehen werden. Aber die Praxis zeigt, dass die Probleme beginnen, sobald die Realität von der Formatbeschreibung abweicht und sich somit nicht abbilden lässt. An diesem Punkt beginnt die Verständlichkeit des Nachrichtenaustauschs an Ausnahmen, Umgehungen und dem Missbrauch von Datenfeldern zu leiden. Wären MT-Nachrichten in der Lage, die Realität konsistent abzubilden und einheitlich etabliert, also von allen Beteiligten in gleicher Weise genutzt, wären sie auch heute kostengünstiger im Einsatz als eine XML-Alternative. Die Praxis zeigt jedoch, dass dies Wunschdenken bleibt.

Die Einführung des neuen XML-basierten Standards ISO 20022 verspricht eine höhere Datenqualität, Transparenz und dadurch induzierte Effektivität im

Nachrichtenaustausch. Für die Migration sind ab November 2022 drei Jahre eingeplant. Um eine reibungslose Umstellung zu ermöglichen, bietet SWIFT einen Übersetzungsdienst und eine Testumgebung für die MT/MX-Interoperabilität an. Offen bleibt, ob sich Banken nicht dazu verleiten lassen werden, ihre Altsysteme so lange wie möglich am Laufen zu halten und die obligatorische Migration nur über Konvertierungsdienste zu unterstützen: In diesem Fall würde ein Mehrkostenfaktor entstehen und sich einige Einschränkungen ergeben, da es keine 1:1-Abbildung zwischen den MT-/MX-Formaten gibt. Sicher ist jedoch, dass diese Veränderungen die Bankenwelt noch einige Jahre beschäftigen werden. Es ist auch klar, dass die Norm nicht aus heiterem Himmel kam; eine verworfene Fassung von ISO 20022 wurde bereits 2004 veröffentlicht. Die Zeit bis zur Markteinführung muss daher bei solchen Überlegungen stets berücksichtigt werden.

Das Hauptargument für XML-Formate anstelle domänenspezifischer EDI-Formaten ist die einfachere Handhabung in der Weiterentwicklung. Aber kann nun generell davon ausgegangen werden, dass XML- oder JSON-basierte Formate besser sind als domänenspezifische EDI-Formate? Nein, denn die Antwort auf diese Frage hängt von der Voraussicht bei der Spezifikation des Datenformats und der Durchsetzung im Marktumfeld ab.

Die einheitliche Durchsetzung eines Datenformats könnte durch die Veröffentlichung maschinenlesbarer, strukturierter Beschreibungen anstelle von Freitextdefinitionen in natürlicher Sprache oder auch mit der Etablierung eines Validierungsangebots gefördert werden. Dies würde eine spezifikationskonforme und einheitliche Nutzung von Daten fördern. Ob die Definition als EDI-, CSV-, XML- oder JSON-Schema erfolgt, wäre dabei unerheblich. Die Überprüfung, ob alle Beteiligten die gleiche Version der Formatdefinition verwenden, könnte automatisiert werden.

Doch wie der Einblick in den Bankensektor und die Haltung der Verwertungsgesellschaften gezeigt haben, kann dies nicht über Nacht geschehen. Und je stärker die Marktdominanz der Marktteilnehmenden ist, desto höher ist ihre Innovationsträgheit – denn warum sollte man ein System ändern, das nicht zu umgehen ist?

8.3.3 Anteilsstrukturen – Krankheit oder Symptom?

Wie das folgende Zitat aus der Studie von Kefalas (2017) zeigt, sind sich die Verwertungsgesellschaften durchaus bewusst, dass die Handhabung von Anteilsstrukturen verbesserungsfähig ist:

- „[…] Wenn zum Beispiel drei Leute einen Song schreiben, kann man nicht 1/3 und 1/3 sagen, sondern muss 33 % sagen. Also meldet jeder seinen Anspruch für seinen*ihre Songwriter*in mit 33,34 % an. Wenn man eine*n Autor*in mit 33,34 % anmeldet, kommt man auf über 100 %. Dadurch wird der Song zum Streitfall. Man muss also über diese Protokolle nachdenken, um Zeit und Geld zu sparen. Alle müssen sich auf ein Protokoll für Daten einigen, um die Datenverarbeitung zu erleichtern."

Das Zitat zeigt ein Bewusstsein über zwei Aspekte der widersprüchlichen Deklaration von Anteilsstrukturen: Inkonsistenzen bei mehreren Anmeldenden und Problematiken bei der Darstellung von Anteilen als Brüche oder periodische Dezimalzahlen. Inwiefern diese Probleme durch die Anmeldung der Werke über AUTH% oder GLOC% gelöst werden sollen – wie in Abschn. 8.2 postuliert – bleibt unklar. In Abb. 8.7 wird eine strukturierte Darstellung der „Urheberschaft" an einem Werk aufgezeigt, die angeblich die Werkanmeldung durch Vereinfachung der Anteilsstrukturen erleichtern soll. Damit werden die Probleme, die in dem Zitat der Verwertungsgesellschaft angesprochen werden, jedoch nicht gelöst: In dem vorgestellten Beispiel ergeben die Anteilsangaben insgesamt 100 %. Um eine solche Konstellation bei der Werkanmeldung zu erreichen, müssen mehrere Bedingungen gegeben sein: Zum einen müssen alle Autor*innen des Werks in einem Vertretungsverhältnis zu dem Anmeldenden (Verlag) stehen. Ist dies nicht der Fall, z. B. im Fall von Werken, die von Autor*innen geschaffen wurden, die von unterschiedlichen Verlagen vertreten werden, so kann eine solche Anmeldung gar nicht stattfinden – die Anteile wären jeweils durch die zuständigen Verlage einzeln zu deklarieren.

Das Problem der Unmöglichkeit einer Abbildung von Brüchen oder periodischen Dezimalzahlen wird ebenfalls nicht behandelt. Es ist fraglich, ob sich durch die Reduktion der Informationen in der Deklaration von Werkanmeldungen, sich überhaupt Vereinfachungen in der Zuordnung von Tantiemen ergeben. Insgesamt stellen die in Abschn. 4.2 vorgestellten Anteilsstrukturen Perspektiven auf ein ganzheitliches Bild dar, das bisher nur latent existiert. Die Position, dass die Unterscheidung der Rollen der Beteiligten bei der Anmeldung von Werken nicht stattfinden sollte, wie im Fall von GLOC%-Anteilsstrukturen, lässt sich auch aus rechtlicher Sicht kaum verteidigen – denn dies verleiht der Wahrnehmungsrolle der Verwertungsgesellschaft in der Vertretung der Werke eine Unschärfe. Die Wahrnehmung beruft sich auf die international weitestgehend harmonisierte Gesetzeslage, die unterschiedliche Urheberrechte für literarische Werke (von Textdichter*innen) und von musikalischen Werken (von Komponist*innen) vorsieht. Der Verlag bekommt währenddessen keine Urheberschaft,

ihm werden von den Urheber*innen ausschließliche Nutzungsrechte an den von ihm vertretenen Urheberwerken verliehen (siehe auch Abschn. 2.3), für deren einfache Einräumungen (Lizenzen) er Tantiemenanteile bekommt.

Durch die Abstraktion von diesen Tatsachen verschwimmen die Grenzen der Rechtsverhältnisse, wodurch das Wahrnehmungsverhältnis der Verwertungsgesellschaft für ein Werk unklar bleibt. Es ist wichtig, dass die Transparenz darüber gewahrt bleibt, aus welchem Rechtsanspruch sich der Vergütungsanspruch überhaupt ergibt. Das Ausmaß einer solchen Unschärfe ist insbesondere bei der Nicht-Trennung von Leistungsschutz- und Urheberrechten zu bedenken, die im Falle von GLOC% hinzutritt, wo es unterschiedliche Verantwortlichkeiten in den Wahrnehmungsbeziehungen der Verwertungsgesellschaften gibt. Die eindeutige Deklaration der Rollen der Beteiligten ist außerdem in jedem Fall bei a priori von der Verwertungsgesellschaft festgelegten Tantiemenanteilen (wie z. B. in der Basis-Verteilung der GEMA) erforderlich – wie auch immer das Datenformat hierfür aussehen mag.

Vielversprechender scheint ein plattformorientiertes Umdenken zu sein, bei dem die Werkanmeldung bei der Verwertungsgesellschaft erst dann erfolgt, wenn alle Rechtsverhältnisse und die entsprechenden Beteiligungsstrukturen abschließend geklärt und entsprechend digital abgebildet sind. Erst nach der digitalen Wahrheitsfindung würde die Anmeldung des Werkes erfolgen, damit es gar nicht erst zu Streitigkeiten kommt. Es müsste also eine Plattform geben, und dies resoniert auch mit den in Abschn. 8.2.2 formulierten Überlegungen, auf der alle Verlage, Urheber*innen und andere Beteiligte ihren Anspruch auf Werke geltend machen können, bevor die Werkanmeldung bei einer Verwertungsgesellschaft, oder besser noch bei einer zentralen Werkdatenbank erfolgt.

Die Zusammenarbeit aller Beteiligten bei der Schaffung einer Grundwahrheit über die Werkdaten ist also ebenso notwendig wie Datenformate, die Beteiligungsstrukturen jeglicher Art abbilden können, um ein vollständiges und konsistentes Bild der Rechtsverhältnisse eines Werkes und der Vergütungsansprüche zu schaffen. Wie die Datenintegration an dieser Stelle jedoch in Zukunft erfolgen soll, ist eine offene Frage.

MusicMark ist bspw. eine Initiative der drei angloamerikanischen Verwertungsgesellschaften ASCAP, BMI und SOCAN, die den Prozess der Werkanmeldung im Verbund vereinheitlicht. Damit wird zwar das Problem einer einheitlichen Abbildung der Werkdaten unter den Verwertungsgesellschaften gelöst, nicht aber das vorgelagerte Problem möglicher Streitigkeiten über die Beteiligungsverhältnisse an einem Werk. In diesen Hinsichten haben neue Marktteilnehmer*innen einen großen Vorteil: Sie können Systeme völlig neudenken und müssen nicht schrittweise auf bestehenden Altsystemen aufbauen. An dieser Stelle ist der

Ansatz von „Verifi Media“[8] zu nennen, bei dem Akteur*innen der Musikindustrie Daten über ihre Werke und zugehörige Rechtsgegenstände auf einer gemeinsamen, dezentralen (blockchain-basierten) Plattform pflegen. Auf diese Weise können bspw. widersprüchliche Werkanmeldungen reduziert oder bestenfalls ganz vermieden werden, wenn alle Beteiligten die Plattform nutzen sollten. Ein ähnliches Konzept verfolgt auch die Plattform „Auddly“[9], wobei Songwriter*innen die zentralen Akteur*innen darstellen und die Plattform als eine Datendrehscheibe für Verlage und Verwertungsgesellschaften dient (aktuell: STIM, PRS for Music und ASCAP).

Insgesamt lässt sich sagen, dass Streitigkeiten, die sich aus widersprüchlichen Erklärungen von Anteilsstrukturen ergeben, keine Krankheit sind, sondern ein Symptom des bestehenden Marktes, der bisher keine hinreichenden Anreize für die Zusammenarbeit der Akteur*innen in diesen Belangen geboten hat.

Es hat lange gedauert, bis die monopolistischen Strukturen der Verwertungsgesellschaften, die auf ausschließlichen Rechtsansprüchen in ihren eigenen Territorien beruhen, durch den Druck anderer Marktteilnehmenden langsam zu bröckeln begannen und sich der Markt – zumindest im Online-Bereich – in Richtung einer stärkeren Zusammenarbeit entwickelt hat. Ein vehementes Marktsignal setzte dabei die Gesetzgebung durch die Richtlinie 2014/26/EU (siehe Abschn. 2.2.1). Während Verbünde wie ICE übergreifende Repertoires und IT-Systeme pflegen, müssen diese auf leichtgewichtigen Prinzipien wie der freien Vereinbarkeit und Ableitungslogik basieren, um einen beherrschbaren Komplexitätsgrad zu erreichen (GEMA 2022b). Mit derartigen einheitlichen Protokollen kann es möglicherweise zu einer nachhaltigen Veränderung des Marktes kommen. Allerdings sollte die Gesetzgebung darauf achten, dass die bisherigen territorialen Monopolstrukturen nicht durch einen globalen Monopolismus abgelöst werden, bei dem der Interessenausgleich zwischen Lizenznehmer*innen, Rechteinhaber*innen und Verwertungsgesellschaften gefährdet werden würde.

[8] https://verifi.media/

[9] https://auddly.com.

Check for updates

9 Quo Vadis Musikindustrie – Verlage und Verwertungsgesellschaften und der Trend der Digitalisierung

Was scheinbar einen riesigen Aufwand bereitet, ist sozusagen verifizierte Daten [zu erhalten], die man dann weitergeben kann. Immer wieder erfahren wir von ausländischen Verlegern, dass die nicht ganz kompatibel sind. Da gibt es ja [eigentlich] dieses CWR-Format. Ich verstehe das immer nicht, warum das so problematisch ist, […] das kann ich immer sehr, sehr schlecht nachvollziehen. Warum in der heutigen Zeit, wo wirklich […] die Auswertung von Daten in riesen Größen [möglich ist], warum das scheinbar immer noch problematisch ist. (P7, Absatz 63)

Verlage und Verwertungsgesellschaften stellen einen wichtigen, oftmals in ihrer Rolle und Relevanz in der Gesellschaft wahrgenommenen Teil der Musikindustrie dar. Lange Zeit agierten Verlage und Verwertungsgesellschaften in einem vergleichsweise statischen Gefüge. Digitalisierung und die daraus beschleunigte Internationalisierung, rechtliche Entwicklungen sowie neue Marktakteur*innen haben nun Spielräume, Wettbewerb und damit die Marktdynamik deutlich erhöht.

Das Buch beleuchtete die einzelnen Schritte der Wertschöpfungskette der Verwertung von Urheberrechten musikalischer Werke. Die Betrachtung erfolgte dabei aus der Perspektive der Internationalisierung. Dies schränkt jedoch die Gültigkeit der Aussagen nicht nur auf dieses Gebiet ein. Vielmehr wirkt die Internationalisierung in diesem Kontext wie ein Brennglas und zeigt deutlich die auch in anderen Bereichen existierenden Herausforderungen. Dieses abschließende Kapitel fasst überblicksartig die großen Strömungen zusammen und wird so zu einem Hybrid aus Ausblick und Fazit.

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4_9

9.1 Wettbewerb und Wahlfreiheit

Insgesamt ist eine Zunahme des Wettbewerbs in der Wahrnehmung der Urheberrechte musikalischer Werke zu beobachten, der auch vor den Verwertungsgesellschaften nicht haltmacht. Ehemalig gefestigte Monopolstrukturen werden aufgebrochen und sowohl regulatorisch, wie bspw. durch rechtlich vorgegebene Marktöffnungen oder erhöhte Transparenzanforderungen, als auch durch technikgetriebene Marktakteure unter Druck gesetzt.

Dies bleibt nicht ohne Auswirkungen auf das Verlagsgeschäft. Abgesehen von den potenziellen wettbewerbsinduzierten Verbesserungen aufseiten der Verwertungsgesellschaften steigen für Rechteinhaber*innen insbesondere die zur Auswahl stehenden internationalen Wahrnehmungsoptionen. Es können verschiedenste Wege der internationalen Wahrnehmung empfehlenswert sein, in Abhängigkeit vom Profil der Kooperationspartner*innen, dem adressierten Markt, persönlicher Präferenzen und nicht zuletzt vom vertretenen Repertoire. Das Spektrum reicht von der Wahrnehmung über die heimische Verwertungsgesellschaft, über die Nutzung von Subverlagen oder administrativen Verlagen, bis hin zur direkten Mitgliedschaft bei der ausländischen Verwertungsgesellschaft – wohlgemerkt eine Entscheidung pro Territorium und eventuell auch pro Rechtekategorie.

Dabei können sich auch klassische Rollen, Herangehensweisen und Verwertungsstrukturen auflösen. Vor dem Hintergrund der geringeren Transaktionskosten im digitalen Raum schließen technologieorientierte Verlage wie Kobalt bereits zunehmend direkte Verträge mit Online-Musikdiensten und lösen sich für einen gewichtigen Anteil von den Verwertungsgesellschaften ab. Da sie ebenfalls Rechte gebietsübergreifend wahrnehmen, können solche Verlage mit traditionellen Verwertungsgesellschaften in mehreren Aspekten konkurrieren. Gleichzeitig profitieren sie als direkte Mitglieder von der Vertretung traditioneller Rechtsgegenstände durch Verwertungsgesellschaften.

Eine ähnliche Dynamik entfaltet sich auch hinsichtlich territorialer Zuordnungen. So können technisch gut aufgestellte Verlage ihre Subverlagsdienstleistungen nicht nur im Heimatland, sondern auch international anbieten. Auch wenn dies auf den ersten Blick etwas ungewohnt erscheint, kann es durchaus sinnvoll sein, dass ein österreichischer Verlag, bspw. aufgrund von Kompetenzvorteilen, einen deutschen Verlag bei der GEMA vertritt. Umgekehrt kann die Option der direkten Mitgliedschaften aber auch einen gesteigerten Konkurrenzdruck auf Verlage mit ausgeprägtem Subverlagsgeschäft bewirken. Bin ich als Verlag mit der Arbeitsweise meines Subverlags in einem bestimmten Territorium nicht zufrieden habe

ich die Option, selbst Mitglied der Verwertungsgesellschaft in diesem Territorium zu werden.

Aus dem Zuwachs an Verwertungsoptionen aufseiten der Verlage erwächst auch die Notwendigkeit, pro Territorium den jeweils am besten passenden Wahrnehmungsweg zu identifizieren. Hierfür sind sowohl Daten als auch ein möglichst objektives, nachvollziehbares Bewertungsvorgehen notwendig – in beiden Aspekten besteht Forschungsbedarf.

9.2 Digitalisierung und Technologie

Die Diversifikation der Wege zur Wahrnehmung der Urheberrechte führt auch zu individuelleren, modulareren Strukturen bei Verlagen. Damit diese trotzdem effizient und effektiv agieren können, ist eine umfassende IT-Unterstützung in den verschiedenen Schritten der Wertschöpfungskette der Wahrnehmung musikalischer Urheberrechte notwendig. Das vorliegende Buch hat das Problemfeld aufgespannt und Lösungsansätze aufgezeigt.

Ein Spannungsfeld ergibt sich daraus, dass zwar auf Konsumentenseite die Digitalisierung schnell vorangeschritten und inzwischen allgegenwärtig ist, die Technologien aufseiten der Rechteinhaber*innen und Verwertungsgesellschaften zur Verwaltung und Wahrnehmung der Rechte und sich daraus ergebenden Lizenzeinnahmen jedoch nicht in gleichem Maße entwickeln. Und so entsteht die Situation, dass der Konsum musikalischer Werke allgegenwärtig und global ist, ein Großteil der Verwaltung dieser Werke technisch auf der Basis von Datenformaten geschieht, die vor über 20 Jahren verabschiedet wurden[1]. Problematisch ist nicht so sehr das Alter der Datenformate und nicht immer ihre Beschaffenheit an sich, sondern vielmehr die zahlreichen Unstimmigkeiten und Workarounds bei ihrer Verwendung.

Während Trends wie Big Data, Künstliche Intelligenz (KI) und Blockchain auch in der Musikindustrie Hoffnungsträger sind bzw. Erwartungshorizonte definieren (Ahlers et al. 2019), basiert das mehr oder weniger gefestigte technologische Rückgrat musikalischer Urheberrechte auf Dekaden alten Technologien. Dies ist zugegebenermaßen etwas überspitzt formuliert, illustriert aber die Divergenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit.

[1] „CWR v2 was adopted as a CISAC standard by the CIS Steering Committee in its meeting February 27th and 28th, 2001“, aus Common Works Registration User Manual CWR11-1494, https://members.cisac.org/CisacPortal/consulterDocument.do?id=22272, zuletzt geprüft am 10.5.2022.

Technologische Hypes werden dabei häufig mit der Hoffnung verfolgt, dass sie im Stande sind, alle bisherigen Herausforderungen zu lösen. Diese Erwartungen sind jedoch zumeist überzogen (Gartner 2022; Fenn und Raskino 2008). Hinter Themen wie KI oder Big Data verbirgt sich das Versprechen, latente Informationen aus unstrukturierten Daten auf der Basis probabilistischer Schätzungen extrahieren zu können, um dem Mangel an validen und sauberen Daten in der Musikindustrie zu begegnen (Madden 2012) – ein gefährliches Unterfangen, bei dem ethische und fachtechnische Bedenken gerne in den Hintergrund gestellt werden. Andere Bedenken gelten für Ansätze zur dezentralen Datenverwaltung z. B. über Blockchain-Technologien: Diese bieten zwar einen Ansatz, um fragmentierten Metadaten zu Musikwerken technisch zu begegnen, setzen aber ein organisatorisches Umdenken unter den Marktteilnehmenden voraus. Außerdem müssen Abwägungen in Bezug auf die Skalierbarkeit, Sicherheit und Veränderbarkeit der in der Blockchain gespeicherten Daten getroffen werden (Pech 2020). Hinzu kommt: wenn bereits innerhalb eines Verlags Widersprüche oder Unklarheiten zu Metadaten von Werken (beispielsweise bezüglich Anteile, Rechte oder Identifikatoren) vorliegen, löst diese auch keine dezentrale Speicherung in der Blockchain auf.

Um die notwendige technische Weiterentwicklung voranzutreiben, sollte also nicht auf eine revolutionäre technische Lösung gewartet werden. Denn abgesehen vom unrealistischen „Messiasanspruch“ birgt ein solches Szenario auch Gefahren: sollte sich eine solche Lösung abzeichnen, hätten wenige oder gar nur einzelne technisch fokussierte Akteur*innen einen Wettbewerbsvorteil, könnten eine Gatekeeper-Rolle entwickeln und die bislang noch nicht vollständig kapitalistischen Maximen unterworfene Wahrnehmungsstrukturen (wie beispielsweise die kulturellen und sozialen Rolle der Verwertungsgesellschaften) noch stärker in Richtung wirtschaftlicher Optimierung verschieben. Sofern diese neuen Akteur*innen Rechte wahrnehmen, unterliegen sie dabei nicht den gleichen gesetzlichen Rahmenbedingungen wie die Verwertungsgesellschaften, beispielsweise hinsichtlich dem doppelten Kontrahierungszwang. Dies birgt u. a. die Gefahr einer noch stärkeren Konzentration auf die Akteur*innen mit dem größten wirtschaftlichen Potenzial auf Kosten künstlerischer Diversität und Gefahr einer Ausweitung der Schere zwischen wirtschaftlich erfolgreichen und wirtschaftlich weniger erfolgreichen Künstler*innen.

Vielmehr sollte durch kleine, evolutionäre Schritte ein Ökosystem geschaffen werden, indem Raum für Weiterentwicklungen, neue Kooperationen und Kollaborationen, aber vor allem ein effizientes und effektives Abwicklung des Alltagsgeschäfts möglich ist.

9.3 Evolution oder Obsoleszenz

Obgleich die Akteur*innen Wege gefunden und Lösungen entwickelt haben mit den geschilderten Herausforderungen umzugehen, sind für einen nachhaltigen und auch langfristig konkurrenzfähigen Wandel ganzheitliche, weitreichendere Lösungsansätze notwendig. Dabei sollten insbesondere Weiterentwicklungen in drei Bereichen fokussiert werden: die zielgerichtete Vereinfachung komplexer Strukturen, wo es möglich ist, eine konsequente Umsetzung von Standards und ein Wandel der Denkweise hin zu offenen Plattformkonzepten.

Hinsichtlich Potenzial für Vereinfachungen wurden in den vorangegangenen Kapiteln beispielsweise Datenformate oder die Darstellung von Anteilen diskutiert. Gleichzeitig ist dies sicherlich keine rein technische, sondern vielmehr eine interdisziplinäre Aufgabe, in welche bspw. rechtliche, betriebswirtschaftliche oder soziale Perspektiven zu integrieren sind.

Um auch auf internationaler Ebene eine gewisse Einheitlichkeit hinsichtlich Datenverarbeitung zu erreichen und damit Effizienz und Effektivität bei der Wahrnehmung von Urheberrechten musikalischer Werke zu unterstützen, wurden und werden seitens der CISAC mit CRD oder CWR standardisierte Datenformate entwickelt und gepflegt. Hier liegen die Herausforderungen im Detail: ein sperriges Datenformat, inkonsequente Standardisierung und zu viele Kompromisse bei der Beibehaltung von Legacy-Systemen und –Strukturen bieten noch viel Raum für Verbesserungen und erschweren die Etablierung einheitlicher Lösungen.

Die genannten Punkte lassen sich zusammenfassend und etwas weniger abstrakt auch als Liste von Wünschen formulieren. Ein erster Schritt wäre ein konsequenterer und sauberer Einsatz der ISWCs, mit denen ein Werk weltweit eindeutig identifizierbar ist. Dies würde entlang der unterschiedlichen Wahrnehmungsschritte bereits viele Probleme lösen. Perspektivisch verspräche natürlich eine globale und für alle Akteure zugängliche Werkdatenbank noch weitreichenderes Potenzial, doch ist ein solch ambitioniertes Projekt mit der Global Repertoire Database trotz Beteiligung der relevanten Stakeholder bereits vor einigen Jahren gescheitert. Weitere Verbesserungen würden Schnittstellen mit klar definierten technischen Formaten bieten, die für alle zugänglich sind. So würde ein effizienter, medienbruchfreier Austausch von Geschäftsdaten ermöglicht werden. Dies wiederum würde die Datenqualität fördern, den Aufwand bei der Datenverarbeitung reduzieren und so eine korrekte und gerechte Abrechnung und Verteilung der Tantiemen stark vereinfachen.

Die Ausführungen zeigen, dass eine solche Entwicklung die branchenweite Überwindung des Silodenkens erfordert. Oftmals sind Innovationen oder Verbesserungen technisch nicht möglich, weil keine Schnittstellen für einen Datenaustausch existieren – exemplarisch sei hier die Werksuche bei der GEMA genannt. Soll diese in technische Dienste integriert werden, sind dafür abenteuerliche und fragile Konstrukte über *Web-Scraper*[2] erforderlich. Auch in anderen Bereichen erfolgt der Datenaustausch nicht über APIs sondern bspw. über FTP-Server oder Funktions-E-Mail-Adressen[3]. Offene Plattformen würden diese anachronistischen Ansätze obsolet machen, notwendige Innovationen fördern und Kooperationen sowie Kollaborationen vereinfachen – und gleichzeitig der Heterogenität der Branche Rechnung tragen.

Eine besondere Rolle kommt hierbei aufgrund ihrer zentralen Position und Relevanz im Wahrnehmungsprozess den Verwertungsgesellschaften zu. Sie bieten viele Anknüpfungspunkte, haben den Gestaltungsspielraum und mehr Ressourcen solche Schritte umzusetzen. Dass diese auch, wie oben beschrieben, unter Wettbewerbsdruck stehen, ist ein weiteres Argument, die technische Evolution voranzutreiben. Erfolgt keine Evolution der traditionellen Verwertungsgesellschaften, besteht die Gefahr, dass technikgetriebene Akteure Verschiebungen des Marktes induzieren, die Relevanzverschiebungen bis hin zur Obsoleszenz zahlreicher Akteur*innen mit sich bringen kann.

Die formulierten Betrachtungen setzen sich natürlich verstärkt mit dem Herausforderungen der Musikindustrie aus technischer Perspektive auseinander. Sie können dabei nicht immer losgelöst von anderen Fachgebieten betrachtet und sollen auch nicht als der einzige relevante Teil betrachtet werden. Gleichwohl sind technische Fragestellungen schon allein durch die allgegenwärtige Digitalisierung von Konsum und Administration musikalischer Werke nicht vermeidbar. Eine solide technische ist also eine Grundvoraussetzung für ein gutes, effizientes, effektives, zielgerichtetes Agieren, ermöglicht wirtschaftliche Nachhaltigkeit und kann so Freiräume für Kreativität schaffen.

[2] Automatisiertes Lesen von Informationen aus UI-Elementen auf Webseiten.

[3] Sie können z. B. verwendet werden, wenn Verwertungsgesellschaften über die Hinterlegung neuer Abrechnungsunterlagen auf dem FTP-Server benachrichtigen (siehe Abschn. 5.1.2.1).

Literatur

Ahlers, Michael; Grünewald-Schukalla, Lorenz; Lücke, Martin; Rauch, Matthias (Hg.) (2019): Big Data und Musik. Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung 1/2018. Springer Fachmedien Wiesbaden. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS (Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung, 1/2018). Online verfügbar unter http://www.springer.com/.

Albiez, Christiane; Baierle, Christian (2021): Musikverlage. Online verfügbar unter http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/07_Musikwirtschaft/albiez-baierle.pdf.

Albinsson, Staffan (2014): A Costly Glass of Water The Bourget v. Morel Case in Parisian Courts 1847–1849.

Andersen, Birgitte; Kozul-Wright, Zeljka; Kozul-Wright, Richard (2000): Copyrights, competition and development. The Case of the Music Industry. Hg. v. United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD). Online verfügbar unter https://unctad.org/system/files/official-document/dp_145.en.pdf, zuletzt geprüft am 06.09.2021.

AXELOS (2019): ITIL Foundation. ITIL 4. London: The Stationery Office Ltd.

Beer, Axel (2005): Composers and Publishers. Germany 1700–1830. In: Rudolf Rasch (Hg.): Music publishing in Europe 1600 – 1900. Concepts and issues, bibliography. Berlin: BWV Berliner Wiss.-Verl. (Musical life in Europe 1600 – 1900 circulation, institutions, representation, Vol. 1).

Beer, Axel (2016): Musikverlag und Musikalienhandel in Leipzig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Stefan Keym und Peter Schmitz (Hg.): Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 94).

BMAT (2022): Innovation – BMAT Music Innovators. Online verfügbar unter https://www.bmat.com/innovation-lab/, zuletzt aktualisiert am 25.04.2022, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

Bose, Fritz (1934; 2015): Musik für Dich. Epochen der Musikgeschichte. Überarbeitet im Januar 2015. Unter Mitarbeit von Gert Redlich. Berlin: Scherl. Online verfügbar unter http://www.hifimuseum.de/1934-musik-fuer-dich-01.html, zuletzt geprüft am 23.03.2022.

S. Klingner et al., *Internationale Wahrnehmung von Urheberrechten an Musikwerken*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-39637-4

Bristows (2014): Five interesting things you might not have spotted about Case C-351/12, OSA (AKA the "Czech Spa" case). Hg. v. Bristows. Online verfügbar unter https://www.bristows.com/news/five-interesting-things-you-might-not-have-spotted-about-case-c-351-12-osa-aka-the-czech-spa-case/, zuletzt geprüft am 11.01.2022.

Carrier, Michael A. (Hg.) (2011): Intellectual property and competition. Cheltenham: Elgar (Critical concepts in intellectual property law, 2).

Chinosi, Michele; Trombetta, Alberto (2012): BPMN: An introduction to the standard. In: *Computer Standards & Interfaces* 34 (1), S. 124–134. DOI: https://doi.org/10.1016/j.csi.2011.06.002.

Czychowski, Christian; Düstersiek, Niclas (2020): Appropriation Art: In Zeiten von „Metall auf Metall" und des Internets. In: Simon Schrör, Georg Fischer, Sophie Beaucamp und Konstantin Hondros (Hg.): Tipping Points. Interdisziplinäre Zugänge zu neuen Fragen des Urheberrechts. 1. Auflage. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, S. 199–220.

Dege, Stefan (2021): Die Geschichte der Noten. In: *Deutsche Welle*. Online verfügbar unter https://www.dw.com/de/die-geschichte-der-noten/a-58269463, zuletzt geprüft am 23.03.2022.

Deutscher Musikverleger Verband e. V. (2018): Zwischen Beats, Bytes und Beethoven: Was macht eigentlich ein Musikverlag?

DIW Econ GmbH; Girard, Yann; Neuhoff, Johanna; Mecke, Marc; Gatsou, Margarita; Schulze Düding, Johanna (2020): Musikwirtschaft in Deutschland. Online verfügbar unter https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06_Publikationen/Musikwirtschaftsstudie/Musikwirtschaft_in_Deutschland_2020.pdf, zuletzt geprüft am 11.03.2022.

Dommann, Monika (2012): Musik für Märkte: Autorrechte und Aufzeichnungsmedien seit 1800. In: *Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft* 24, S. 228–257. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/41636624.

Dommann, Monika (2014): Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel. Zugl.: Zürich, Univ., Habil.-Schr., 2011. Frankfurt am Main: S. Fischer (S. Fischer Wissenschaft). Online verfügbar unter https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-21857.

Drücke, Florian; Herrenbrück, Sigrid; Sobbe, Georg (2019): Musikindustrie in Zahlen 2019. Online verfügbar unter https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06_Publikationen/MiZ_Jahrbuch/2019/Musikindustrie_in_Zahlen_2019_ePaper.pdf, zuletzt geprüft am 17.09.2020.

Dümling, Albrecht (2003): Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland. Regensburg: ConBrio.

Dümling, Albrecht (2004): Solidarität der Urheber trotz änderndem Berufsbild. Der Deutsche Komponistenverband und seine Vorläuferorganisationen. In: Deutscher Komponistenverband e. V. (DKV) (Hg.): 50 Jahre Deutscher Komponistenverband. Berlin.

Europäische Kommission (2014): Directive on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing – frequently asked questions. MEMO/14/79. Brüssel. Online verfügbar unter https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/de/MEMO_14_79, zuletzt geprüft am 11.01.2022.

Europäische Kommission (2018): Commission decision pursuant to Article 6(1)(b) of Council Regulation No 139/20041 and Article 57 of the Agreement on the European Economic Area. Hg. v. Europäische Kommission. Brüssel. Online verfügbar unter https://ec.europa.eu/competition/mergers/cases/decisions/m8989_610_7.pdf, zuletzt geprüft am 11.01.2022.

Europäisches Parlament; Europäische Kommission (2014): Richtlinie 2014/26/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Februar 2014 über die kollektive Wahrnehmung von Urheber- und verwandten Schutzrechten und die Vergabe von Mehrgebietslizenzen für Rechte an Musikwerken für die Online-Nutzung im Binnenmarkt. Richtlinie 2014/26/EU. In: *Amtsblatt der Europäischen Union* (L84/72). Online verfügbar unter https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:32014L0026, zuletzt geprüft am 12.01.2022.

European Commission; ECORYS.; IViR.; Erasmus University Rotterdam (2021): Study on emerging issues on collective licensing practices in the digital environment: final report. Publications Office of the European Union.

Fenn, Jackie; Raskino, Mark (2008): Mastering the hype cycle. How to choose the right innovation at the right time. Boston, Mass.: Harvard Business School Press. Online verfügbar unter http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy1312/2008027503-b.html.

Fischer, Georg (2016): Diskotheken-Monitoring und Remixkultur: Das verschleppte Problem. Hg. v. iRights.info. Online verfügbar unter https://irights.info/artikel/gema-diskotheken-monitoring-remix-sampling/26911, zuletzt aktualisiert am 30.04.2020, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

Frieler, Klaus; Müllensiefen, Daniel (2020): Kleine Münze, große Fragen. Musikalische Schöpfungshöhe aus der Perspektive empirischer Musikforschung. In: Simon Schrör, Georg Fischer, Sophie Beaucamp und Konstantin Hondros (Hg.): Tipping Points. Interdisziplinäre Zugänge zu neuen Fragen des Urheberrechts. 1. Auflage. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, S. 115–136.

Gartner (2022): Gartner Hype Cycle Research Methodology. Online verfügbar unter https://www.gartner.com/en/research/methodologies/gartner-hype-cycle, zuletzt aktualisiert am 10.06.2022, zuletzt geprüft am 10.06.2022.

GEMA (2020): Berechtigungsvertrag. Fassung aufgrund der Beschlüsse der ordentlichen Mitgliederversammlung vom 30. September/01. Oktober 2020. Berlin. Online verfügbar unter https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Gema/Berechtigungsvertrag.pdf, zuletzt aktualisiert am 09.03.2022.

GEMA (2021a): Informationen zur Verteilung des Geschäftsjahres 2020 in den Sparten U, UD und M. Online verfügbar unter https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/dokumente/musikurheber/tantiemen/archiv/Tantiemenverteilung_Inland/Infoblatt_U_UD_M.pdf, zuletzt geprüft am 10.06.2022.

GEMA (2021b): Webinar: Information für Verleger zur Änderung der Anteilsregeln (Antrag 19 der Mitgliederversammlung 2020) – 1. Termin | GEMA. Freie Aufteilung der Urheberanteile ab dem 01.07.2021 und Umsetzung der Ableitungslogik. Online verfügbar unter https://www.gema-veranstaltungen.de/event/webinare-sonstiges/webinar-information-fuer-verleger-zur-aenderung-der-anteilsregeln-antrag-19, zuletzt aktualisiert am 03.06.2022, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

GEMA (2022a): In welchen Sparten wird ausgeschüttet? Welche gehören zum Aufführungsrecht, Senderecht und Vervielfältigungsrecht? GEMA – Gesellschaft für musikalische

Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte. Online verfügbar unter https://www.gema.de/hilfe/musikurheber/tantiemen-ausschuettung/ausschuettungen/in-welchen-sparten-wird-ausgeschuettet-welche-gehoeren-zum-auffuehrungsrecht-senderecht-und-vervielfaeltigungsrecht/, zuletzt aktualisiert am 03.06.2022a, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

GEMA (2022b): Neuordnung der Anteilsregeln. Erläuterungen – Fragen und Antworten. GEMA – Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte. Online verfügbar unter https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/dokumente/aktuelles/archiv/Neue-Anteilsregeln/Neuordnung_der_Anteilsregeln.pdf, zuletzt aktualisiert am 03.06.2022b, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

GEMA (2022c): Deviation Reports. GEMA – Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte. Online verfügbar unter https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/dokumente/aktuelles/archiv/Neue-Anteilsregeln/Deviation_Reports_Erlaeuterungen.pdf, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

Gerlach, Thilo (2008): Der Markt allein zählt nicht: Die GVL fördert kulturell bedeutende Leistungen. In: Olaf Zimmermann, Theo Geißler, Peter Ruzicka, Gitta Connemann, Günther Krings, Gabriele Schulz und Harald Heker (Hg.): puk-Dossier „Verwertungsgesellschaften“. Berlin: Deutscher Kulturrat, S. 18–19.

Gervais, Daniel (2016): Collective Management of Copyright and Related Rights. 3rd ed. Alphen aan den Rijn: Wolters Kluwer Law International. Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6487461.

Gilliéron, Philippe (2006): Performing Rights Societies in the Digital Environment. Thesis. Standford University, Stanford. Stanford Law School. Online verfügbar unter http://law.stanford.edu/wp-content/uploads/2015/03/GilliieronPhilippe-tft2006.pdf, zuletzt geprüft am 09.11.2021.

Hafner, Nils; Elsten, Rémon (2012): CRM Customer Relationship Management. Kundenmanagement zwischen Umsatzausbau und Effizienz. Rheinfelden/Schweiz: BPX-Edition (Was Manager wissen müssen!, 27).

Handke, Christian; Towse, Ruth (2008): Economics of Copyright Collecting Societies. In: *SSRN Journal*. DOI: https://doi.org/10.2139/ssrn.1159085.

Heker, Harald (2008): Die sozialen und kulturellen Verpflichtungen der GEMA. In: Olaf Zimmermann, Theo Geißler, Peter Ruzicka, Gitta Connemann, Günther Krings, Gabriele Schulz und Harald Heker (Hg.): puk-Dossier "Verwertungsgesellschaften". Berlin: Deutscher Kulturrat, S. 17–18.

Heker, Harald G.; Riesenhuber, Karl (Hg.) (2018): Recht und Praxis der GEMA. Handbuch und Kommentar. 3., vollständig überarbeitete Auflage des von Reinhold Kreile, Jürgen Becker und Karl Riesenhuber begründeten Werks. Berlin/Boston, MN: Walter de Gruyter (De Gruyter Handbuch). Online verfügbar unter https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1837825.

Hviid, Morten; Schroff, Simone; Street, John (2017): Regulating Collective Management Organisations by Competition: An Incomplete Answer to the Licensing Problem? In: *JIPITEC* 7 (3), S. 256–270. Online verfügbar unter http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0009-29-45071.

Kaplan, Robert Steven; Norton, David P. (1997): Balanced scorecard: Strategien erfolgreich umsetzen: Schäffer-Poeschel (Handelsblatt-Reihe). Online verfügbar unter https://books.google.de/books?id=2Bx8AAAACAAJ.

Kawohl, Friedemann (2016): Zwischen Zwangskartell und berufsständischer Vereinigung. Der Leipziger Verlegerverein gegen Nachdruck von 1829. In: Stefan Keym und Peter Schmitz (Hg.): Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 94).

KEA (2006a): The Collective Management of Rights in Europe. The Quest for Efficiency. Online verfügbar unter https://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/study-collective-management-rights-/study-collective-management-rights-en.pdf, zuletzt geprüft am 27.01.2022.

KEA (2006b): The economy of culture in Europe: Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture). Online verfügbar unter https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf, zuletzt geprüft am 10.03.2022.

Kefalas, Andreas (2017): The relevance of traditional Collective Management Organisations in the digital age. Current challenges and future possibilities. Universität Agder, Agder. Online verfügbar unter http://hdl.handle.net/11250/2457424, zuletzt geprüft am 10.06.2022.

King, Alexander Hyatt (1968): Four Hundred Years of Music Printing. 2. Aufl. London: British Museum Press.

Kling, Camilla (2017): Gebietsübergreifende Vergabe von Online-Rechten an Musikwerken. Dissertation: De Gruyter (De Gruyter eBook-Paket Rechtswissenschaften, Band 13).

Klingner, Stephan; Miller, Mihail (2022): Die Dynamisierung des Marktes musikalischer Urheberrechte durch direkte Mitgliedschaften. Änderungspotential für Verwertungsgesellschaften. In: Zill Malte, Stephan Klingner und Georg Fischer (Hg.): Monopole im medienindustriellen Komplex? Verwertungsgesellschaften gestern, heute, morgen. Marburg: Büchner-Verlag.

Klingner, Stephan; Miller, Mihail; Becker, Michael; Schumacher, Frank (2021): Direct memberships in foreign copyright collecting societies as an entrepreneurial opportunity for music publishers – needs, challenges, opportunities and solutions. In: *J Cult Econ* 45 (4), S. 633–670. DOI: https://doi.org/10.1007/s10824-021-09412-9.

Klobučník, Lucius (2021): Navigating The Fragmented Online Music Licensing Landscape In Europe A Legislative Compass In Sight? In: *JIPITEC* 11 (3), S. 340–357. Online verfügbar unter http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0009-29-51921.

Kobalt (2003): Why should you wait so long for your money? Anzeige. In: *Billboard Spotlight* (115), S. 48.

Kreutzer, Ralf T.; Lubritz, Stefan (2015): Kundenbeziehungsmanagement im digitalen Zeitalter. Konzepte, Erfolgsfaktoren, Handlungsideen. s.l.: W. Kohlhammer Verlag. Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783170262706.

Lackes, Richard; Siepermann, Markus (2018): Definition: Medienbruch. In: *Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH*, 19.02.2018. Online verfügbar unter https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/medienbruch-51830/version-274981, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

Lichtenhagen, Ulrich (2005): The Setting-up of New Copyright Societies. Some Experiences and Reflexions. Hg. v. World Intellectual Property Organisation (WIPO). Online verfügbar unter https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/926/wipo_pub_926.pdf, zuletzt geprüft am 31.08.2021.

Lyons, Frank; Sun, Hyojung; Collopy, Dennis P.; Curran, Kevin; Ohagan, Paul (2019): Music 2025 – The Music Data Dilemma: Issues Facing the Music Industry in Improving Data Management. In: *SSRN Journal*. DOI: https://doi.org/10.2139/ssrn.3437670.

Madden, Sam (2012): From Databases to Big Data. In: *IEEE Internet Comput.* 16 (3), S. 4–6. DOI: https://doi.org/10.1109/MIC.2012.50.

Miller, Mihail; Klingner, Stephan (2022a): Reframing the economic rationale of music publishers' relationships with rights management entities – shifting to a systematic approach (in Druck). In: *International Journal of Music Business Research.*

Miller, Mihail; Klingner, Stephan (2022b): Transparency Reports of European CMOs between legislative aspirations and operational reality – comparability impending factors and solution strategies (in Druck). In: *JIPITEC*.

Mohapatra, Sanjay (2013): Business process reengineering. Automation decision points in process reengineering. Boston, MA: Springer (Management for Professionals).

Music Industry Insights (2018): Sync opportunities are on the rise. Hg. v. Midem. Online verfügbar unter https://insights.midem.com/music-business/sync-opportunities-are-on-the-rise/.

MusikWoche (2019): GEMA steigt bei Zebralution ein. In: *musikwoche*. Online verfügbar unter https://beta.musikwoche.de/details/446104, zuletzt geprüft am 16.09.2021.

Osterloh, Margit; Frost, Jetta (2003): Prozessmanagement als Kernkompetenz. Wie Sie Business Reengineering strategisch nutzen können. 4., aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Gabler.

Pech, Sebastian (2020): Copyright Unchained: How Blockchain Technology Can Change the Administration and Distribution of Copyright Protected Works. In: *SSRN Journal*. DOI: https://doi.org/10.2139/ssrn.3578311.

Pekari, Turo (2013): What's this song? Music Recognition Pilots 2012–2013. Hg. v. TEOSTO. Helsinki. Online verfügbar unter https://www.slideshare.net/Teosto/20130321-teosto-whatsthissongfinlandiatalofinalslideshare, zuletzt aktualisiert am 03.06.2022, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

Reguera, Lucía; Muñoz, Bruno; Planas, Noemí; Pozo, Nerea (2016): Report on Collecting Schemes Europe. Technische Universität Berlin.

Rheinfurth, Hans (2016): Musikverlag Friedrich Hofmeister Leipzig: Bemerkungen zur frühen Verlagstätigkeit. Mit einem Anhang zu den Ouverturen-Editionen. In: Stefan Keym und Peter Schmitz (Hg.): Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 94).

Rochelandet, Fabrice (2003): Are Copyright Collecting Societies Efficient Organisations? An Evaluation of Collective Administration of Copyright in Europe. In: Wendy J. Gordon und Richard Watt (Hg.): The economics of copyright. Developments in research and analysis. Cheltenham: Elgar, S. 176–191.

Salvadé, Vincent; Leuenberger, Manu (2022): Kleine Rechte, grosse Rechte: Wer macht was?, 22.03.2022. Online verfügbar unter https://blog.suisa.ch/de/kleine-rechte-grosse-rechte-wer-macht-was/, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

Schlinger, Knut (2020): GEMA und Zebralution stellen MusicHub vor. In: *musikwoche*. Online verfügbar unter https://beta.musikwoche.de/details/454373, zuletzt geprüft am 16.09.2021.

Schmidt, Manuela Maria (2011): Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland. Eine Studie über den langen Weg bis zur Errichtung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) im Jahre 1903 und zum Wirken des Komponisten Richard Strauss (1864–1949) für Verbesserungen des Urheberrechts. Berlin: Duncker & Humblot (Schriften zur Rechtsgeschichte – Band 125). Online verfügbar unter https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1118030.

Schulz, Gabriele (2008): Keine normalen Unternehmen. In: Olaf Zimmermann, Theo Geißler, Peter Ruzicka, Gitta Connemann, Günther Krings, Gabriele Schulz und Harald Heker (Hg.): puk-Dossier "Verwertungsgesellschaften". Berlin: Deutscher Kulturrat, S. 6–10.

Schwemer, Sebastian Felix (2019): Multi-Territorial Licensing from a Legislative Perspective. In: Licensing and Access to Content in the European Union: Regulation between Copyright and Competition Law: Cambridge University Press (Cambridge Intellectual Property and Information Law), S. 121–176.

Seufert, Wolfgang; Schlegel, Robert; Sattelberger, Felix; Lüerßen, Britta; Herrenbrück, Sigrid (2015): Musikwirtschaft in Deutschland. Studie zur volkswirtschaftlichen Bedeutung von Musikunternehmen unter Berücksichtigung aller Teilsektoren und Ausstrahlungseffekte. Hg. v. Bundesverband Musikindustrie e. V., Bundesverband der Veranstaltungswirtschaft e. V., Deutscher Musikverleger-Verband e. V., Europäischer Verband der Veranstaltungs-Centren e. V., Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten mbh, LiveMusikKommission e. V., et al. Berlin. Online verfügbar unter https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06_Publikationen/Musikwirtschaftsstudie/musikwirtschaft-in-deutschland-2015.pdf, zuletzt geprüft am 03.06.2022.

Stade, Philip (2021): YouTube vs. GEMA. Musik und Urheberrecht im digitalen Kapitalismus. Marburg: Büchner-Verlag. Online verfügbar unter https://www.buechner-verlag.de/buch/youtube-vs-gema/, zuletzt geprüft am 09.11.2021.

SWIFT (2022): ISO 20022 for CBPR+. frequently asked questions, answered. Online verfügbar unter https://www.swift.com/standards/iso-20022/iso-20022-faqs, zuletzt aktualisiert am 10.06.2022, zuletzt geprüft am 10.06.2022.

Toft, Torben (2006): Collective Rights Management in the Online World. A review of recent Commission initiatives. Hg. v. European Commission. Online verfügbar unter https://ec.europa.eu/competition/speeches/text/sp2006_008_en.pdf, zuletzt geprüft am 01.09.2021.

Tschmuck, Peter (2009): Copyright, Contracts and the Production of Music. In: *Information, Communication & Society* 12 (2), S. 251–266. DOI: https://doi.org/10.1080/13691180802459971.

Tschmuck, Peter (2020): Der Musikverlagsmarkt. In: Peter Tschmuck (Hg.): Ökonomie der Musikwirtschaft. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 83–101.

Walser, Konrad (2006): Auswirkungen des CRM auf die IT-Integration. Zugl.: Bern, Univ., Diss, 2006. 1. Aufl. Lohmar: Eul (Reihe, Bd. 52).

Watt, Richard (2016): An Introduction to the Economics of Collective Management of Copyright and Related Rights: WIPO.

Weinstein, Larry; Bukovinsky, David (2020): The Use of Balanced Scorecard Techniques and Performance Metrics to Achieve Operational and Strategic Alignment in Nonprofit Arts and Cultural Organizations.

Wicke, Peter (2021): Money for nothing and everything for free? Digitale Popkultur als verändertes Umfeld der Musikwirtschaft. In: Alexander Endreß und Hubert Wandjo (Hg.): Musikwirtschaft im Zeitalter der Digitalisierung. Handbuch für Wissenschaft und Praxis.

1. Auflage. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG (NomosHandbuch). Online verfügbar unter https://www.nomos-shop.de/nomos/titel/musikwirtschaft-im-zeitalter-der-digitalisierung-id-70992/, zuletzt geprüft am 11.03.2022.

WIPO (2004): WIPO Guide on the Licensing of Copyright and Related Rights. Hg. v. World Intellectual Property Organization (WIPO). Genf. Online verfügbar unter https://tind.wipo.int/record/28719?ln=en, zuletzt geprüft am 11.01.2022.

World Intellectual Property Organisation (WIPO) (2020): Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works. Online verfügbar unter https://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/documents/pdf/berne.pdf, zuletzt geprüft am 30.08.2021.

Yesiler, Furkan; Miron, Marius; Serrà, Joan; Gómez, Emilia (2021): Assessing Algorithmic Biases for Musical Version Identification. Online verfügbar unter https://arxiv.org/pdf/2109.15188.

Zetterlund, Anders (STIM) (2011): Common Works Registration User Manual. Hg. v. CISAC (CWR11-1494). Online verfügbar unter https://www.musicmark.com/documents/cwr11-1494_cwr_user_manual_2011-09-23_e_2011-09-23_en.pdf, zuletzt geprüft am 03.06.2022.